

Universidad de Zagreb
Facultad de filosofía y letras
Departamento de romanística

Trabajo final del máster

**LA PROSA FICCIONAL DE ALEJO
CARPENTIER: HISTORIA Y FICCIÓN EN
SUS NOVELAS *LOS PASOS PERDIDOS* Y *EL
SIGLO DE LAS LUCES***

Estudiante: Sara Nežić

Profesora: Mirjana Polić Bobić

Zagreb, diciembre 2012

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Završni rad na magisteriju struke

**NARATIVNA PROZA ALEJA
CARPENTIERA: POVIJESNO I
FIKCIONALNO U ROMANIMA
*IZGUBLJENE STAZE (LOS PASOS
PERDIDOS) I EL SIGLO DE LAS LUCES***

Studentica: Sara Nežić

Profesorica: Mirjana Polić Bobić

Zagreb, prosinac 2012

ÍNDICE

1. SAŽETAK.....	3
2. RESUMEN.....	4
3. INTRODUCCIÓN.....	5
4. BIOGRAFÍA DE ALEJO CARPENTIER.....	7
5. OBRA LITERARIA DE ALEJO CARPENTIER	13
6. LAS CARACTERÍSTICAS CLAVES DE LA OBRA DE CARPENTIER: EL BARROQUISMO Y LO <i>REAL MARAVILLOSO</i>	19
6.1. El barroquismo de Carpentier	19
6.2. Lo real maravilloso.....	24
7. RESÚMENES DE LAS DOS NOVELAS CARPENTIERANAS ANALIZADAS AQUÍ	29
7.1. Los pasos perdidos (1953).....	29
7.2. El siglo de las luces (1962).....	31
8. LA NOVELA HISPANOAMERICANA	35
8.1. La novela como forma “non literaria”	35
8.2. Visión de Carpentier sobre la literatura hispanoamericana	38
8.2.1. Teoría de los contextos	38
8.2.2. Teoría de la novela como épica	40
8.2.3. Literatura y conciencia política.....	41
8.2.4. El concepto de la historia	41
9. LA HISTORIA Y LA FICCIÓN EN LAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER	42
9.1. La presencia de la historia en las obras de Carpentier	42
9.2. Los hechos históricos en El siglo de las luces	44
9.3. La revolución francesa en el Caribe y los personajes de El siglo de las luces	47
9.3.1. Víctor Hugues, el personaje histórico	47
9.3.2. Esteban y Sofía.....	49
9.3.3. El papel de la esclavitud en <i>El siglo de las luces</i>	51

9.4.	Lo real maravilloso en <i>Los pasos perdidos</i>	53
9.4.1.	La concepción del tiempo en <i>Los pasos perdidos</i>	53
9.4.2.	Las referencias literarias y culturales en <i>Los pasos perdidos</i>	59
9.4.3.	La dualidad de los personajes de <i>Los pasos perdidos</i>	61
9.5.	La neodialéctica en las obras de Carpentier	63
10.	CONCLUSIONES.....	66
11.	BIBLIOGRAFÍA.....	68

1. SAŽETAK

Cilj ovog završnog rada jest analiza "fiktionalne" ili "pripovjedne" proze kubanskog pisca Aleja Carpentiera. Ovaj je rad podijeljen u nekoliko cjelina koje pokrivaju najvažnije aspekte života, književnog rada i stila Aleja Carpentiera, a najviše se obrađuju dva poznata romana *Izgubljene staze (Los pasos perdidos)* koji datira iz 1953. godine i *El siglo de las luces* iz 1962. godine. Osim kratkih sadržaja ovih romana, u radu se usredotočujemo na analizu istih, iz koje ćemo prikazati i objasniti najkarakterističnija obilježja fiktionalne proze ovog autora, kao što su opozicija Latinska Amerika i Europa, barok i njegova književna teorija —*magijski realizam (lo real maravilloso)* koji se nerijetko predstavlja kroz priču punu povijesnih činjenica. Rad također govori o hispanškoameričkom romanu i o njegovim karakteristikama, koje je definirao Alejo Carpentier u svojoj književnoj teoriji o hispanškoameričkom romanu.

KLJUČNE RIJEČI: hispanškoamerički roman, magijski realizam, Latinska Amerika, barok, povijest.

2. RESUMEN

El objetivo de este trabajo es el análisis de la prosa ficcional del escritor cubano Alejo Carpentier. Este trabajo está dividido en diversas secciones que cubren los aspectos más relevantes de la vida, la obra y el estilo literario de Alejo Carpentier y, estudia, sobre todo, dos novelas famosas, *Los pasos perdidos*, que data del año 1953, y *El siglo de las luces*, del 1962. Además de los resúmenes de las novelas, el trabajo se centra en el análisis de las mismas, con el que se mostrarán y explicarán los rasgos más característicos de la prosa ficcional de este autor, como la oposición América Latina y Europa, el barroquismo, y su teoría literaria —lo *real maravilloso*, que no escasamente se presenta a través de una historia llena de los hechos históricos. El trabajo también trata de la novela hispanoamericana y habla de sus características, a las que definió Alejo Carpentier en su teoría literaria sobre la novela hispanoamericana.

TÉRMINOS CLAVE: la novela hispanoamericana, lo real maravilloso, América Latina, el barroco, la historia.

3. INTRODUCCIÓN

Alejo Carpentier es uno de los mejores autores hispanoamericanos del siglo XX. En sus obras más destacadas elabora la oposición entre el ámbito cultural y social hispanoamericano/latinoamericano y el norteamericano y/o europeo. En este trabajo se analizarán los ámbitos históricos y políticos de sus novelas, que habían sido enriquecidos con aportaciones ficcionales, y son precisamente estas aportaciones ficcionales lo que se pretende tratar en este trabajo, por todo lo que tienen de específico y creativo en el tratamiento literario de unos temas, ambientes y personajes.

Es lógico que lo ficcional narrativo se dé en la parte de la narrativa, mucho más que en los artículos y en los ensayos literarios, históricos o musicológicos. Resulta coherente, por tanto, centrarse en ese segmento de su obra. Así, de acuerdo con lo anterior, este trabajo se desentenderá de otras producciones escritas y trabajará la narrativa. Ahora bien, como la narrativa, es decir, sus cuentos y novelas, fue abundante, ha parecido prudente no abarcar demasiado para, a cambio, poder profundizar más en la investigación. Por ello, el trabajo se centra en dos de sus novelas: *Los pasos perdidos* (1953, México) y *El siglo de las luces* (1962, México). Se trata de dos obras que parecen, aun con sus diferencias, muy representativas de los aspectos que se desean abordar.

En efecto, la presencia de lo histórico y de lo *real maravilloso*, entreverados de barroquismo en toda la obra narrativa de Alejo Carpentier ha sido la hipótesis inicial de trabajo. La unión, en mayores o menores dosis, de esos tres elementos, que no todos los críticos han aceptado hasta ahora, será lo que se tratará de probar en este trabajo mediante el análisis de dos de las obras carpenterianas más representativas. De la lectura de estas obras, así como de la historia y de la crítica social y literaria de América Latina, se derivará la justificación de esos dos elementos como componentes esenciales y fundacionales de la realidad hispanoamericana y, por consiguiente, la caracterización y formulación más referente a esa realidad, de forma que se constatará que un estudioso profundo de esa realidad como Alejo Carpentier no podía sino valerse de esos componentes para mejor plasmar esa realidad, con sus elementos míticos, políticos, históricos, personales y dialécticos.

La presencia de lo barroco, en cambio, ha sido generalmente aceptada como elemento constitucional de la narrativa de Carpentier y en este trabajo lo que se pretende es constatar en las obras estudiadas esa presencia, y, sobre todo, el empleo de lo barroco tanto en la presentación histórica de los hechos como en la caracterizada por lo *real maravilloso*, en cuanto componente esencial y permanente de la realidad social y mítica del continente hispanoamericano.

Finalmente, partiendo de un conocimiento somero, pero suficiente, de las otras novelas y cuentos de Carpentier, puede afirmarse, desde nuestro punto de vista, que, por analogía, las conclusiones de este trabajo resultarán aplicables al conjunto de su obra narrativa. Cabe esperar, efectivamente, que resultará legítimo y justificado extraer de esas dos obras señeras datos y conclusiones de interés general para la narrativa ficcional de Alejo Carpentier y, también, de otros muchos escritores hispanoamericanos.

4. BIOGRAFÍA DE ALEJO CARPENTIER

Alejo (Alexis) Carpentier nació el 26 de diciembre de 1904 en Lausana, Suiza. Su padre, George Julián Carpentier, arquitecto de profesión, era francés pero abandonó Francia porque estaba convencido de que Europa iba a decaer. Creía en un futuro mejor en el Nuevo Continente y se instaló en Cuba. Su madre, Ekaterina Vladimirovna Blagoobrázova, conocida posteriormente como Lina Valmont, de origen ruso, fue pianista y profesora de idiomas. Su marido también fue un apasionado de la música y tocaba el violoncelo. En ese ambiente familiar, a los once años, Alejo también aprendió tocar el piano. Consciente de sus limitaciones musicales, consideraba que no podía ser intérprete: ‘‘Utilizaba el piano como medio de conocimiento de la música. Nada más’’¹.

Sus primeros estudios los hizo Alejo en Candler College y Colegio Mimó de La Habana, pero, al mismo tiempo, en su casa obtuvo diariamente un aprendizaje musical por parte de su madre y literario por parte de su padre. En el año 1913 Carpentier comenzó con sus numerosos viajes. Fue con su padre a Europa. Visitó Austria, Bélgica y los países de origen de sus padres, Rusia y Francia, donde practicó el idioma paterno. Cuando regresaron a Cuba, toda la familia se mudó a una granja cercana a La Habana, donde Carpentier tuvo la ocasión de gozar de la naturaleza pero también donde se dio cuenta de la realidad social muy cruel del país, puesto que conoció a los campesinos cubanos a los que los norteamericanos habían robado sus tierras. Ingresó en 1917 en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana y al mismo tiempo cursaba los estudios de teoría musical.

En 1920 Alejo y su familia se trasladaron a vivir a Loma de Tierra, un lugar bastante alejado de La Habana. Aunque al principio decidió seguir los pasos de su padre, Alejo abandonó los estudios de arquitectura en la Universidad de La Habana después de dos cursos dado que en ese momento empezó su carrera como periodista, tarea a la que se dedicaría a lo largo de su vida. En esos tiempos, le llamaba mucho la atención el modernismo en las artes, especialmente el modernismo francés, de manera que en el año 1923 hizo algo que cambió el curso de su vida: se hizo muy amigo del famoso *Grupo*

¹ Francisco J. Díaz de Castro et al., *Alejo Carpentier, Premio “Miguel de Cervantes” 1977*, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988, p.58.

Minorista, fundado por Juan Marinello, Jorge Mañach, Mariano Brull, Francisco Ichaso y otros. ¿Qué aportaba el *Grupo Minorista*?:

El *Grupo Minorista* respondía fundamentalmente a las aspiraciones de hombres, pertenecientes a una misma generación, que sentían una imperiosa necesidad de intercambiar ideas, de informarse, lo mejor posible, de cuantas transformaciones se iban operando, intelectual y políticamente, en el mundo. Hablábamos mucho de Picasso, de Stravinsky, de los poetas nuevos. Pero también hablábamos mucho de la Revolución de Octubre y de los ‘diez días que conmovieron el mundo’.²

Lo curioso, relacionado con el nombre del grupo, es que cuando decidían cómo llamarlo, un miembro dijo que, puesto que en La Habana todo el que escribía y pensaba era un minoritario en aquella sociedad en buena medida analfabeta, iban a llamarse minoristas. Esos jóvenes representaban un movimiento renovador siguiendo a otros jóvenes de su continente. En el manifiesto del 7 de mayo de 1927³ se comprometen a elaborar un arte vernáculo y nuevo e introducir en Cuba las últimas doctrinas teóricas, prácticas, artísticas y científicas. Se incorporó al grupo también Fernando Ortiz, y es precisamente a él al que el *Grupo Minorista* y, especialmente, Carpentier, deben el interés por el folklore de la Cuba africana. Muy pronto, en el 1928, los jóvenes se separan, dado que un miembro murió y otro aceptó la dictadura machadista, que duró menos de una década mientras gobernaba el quinto presidente de la República de Cuba, Gerardo Machado (1871-1939).

En esa época, empezó Carpentier la colaboración con muchas publicaciones periódicas como cronista o jefe de redacción y, además de eso, durante años desempeñó todos los cargos posibles del oficio. El mismo autor opina que:

Hacer periodismo —yo lo he hecho durante muchos años— significa, para el novelista, establecer un contacto directo con el mundo. No creo que el periodismo lastre las posibilidades imaginativas del narrador; por el contrario, el periodismo puede significar el acercamiento y conocimiento de ambientes que pueden ser utilizados en la narrativa.⁴

Según Salvador Bueno⁵, su trayectoria periodística tiene cinco etapas, de las que la primera la inicia en Cuba entre 1922 y 1928 con los trabajos juveniles; sigue la etapa en París entre 1928 y 1939, cuando escribía crónicas; la tercera, de 1939 hasta 1945, comienza con el

² Ibid., p. 30. Con los „diez días que conmovieron al mundo“ hace referencia al libro del mismo título que en 1919 había publicado el periodista norteamericano John Reed sobre la Revolución de Octubre en Rusia.

³ *Carteles*, La Habana, no. 21, mayo 22, 1927, pp. 16 y 25.

⁴ Ibid, p. 60.

⁵ Salvador Bueno Menéndez, "Carpentier periodista", *Casa de las Américas*, n. 95, La Habana, 1976.

regreso a Cuba; en 1945 comienza la etapa venezolana y dura hasta el 1959. Es cuando regresa a Cuba, después de la revolución, y queda allí hasta 1966 cuando se va a París.

Como ya se ha mencionado, Carpentier, como sus amigos del *Grupo Minorista*, sentía un gran interés por el mundo de los negros cubanos y decidió familiarizarse con sus costumbres, sus ritos, su sincretismo religioso y con todo lo que él consideraba una realidad misteriosa y fascinante. Aunque el arte afrocubano, la música y las máscaras negras fueron un fenómeno cultural interesante también para la actualidad cultural y artística parisina, para Carpentier eso no era solamente moda sino que él mostró una profunda inclinación por ello y además asistió a diversos rituales, tales como las ceremonias de iniciación de ñañigos o abakuá.⁶ La cultura afrocubana formaba parte de la cultura de su país, pero también de su propia cultura —en casa se ‘alimentaba’ de muchos libros que describían viejas culturas europeas, lo bretón y lo eslavo, pero en la ciudad y con amigos estaba rodeado de lo colonial español y lo africano. El mestizaje cultural de sus antecedentes familiares y la infancia en una ciudad llena de tradiciones y diferentes etnias explica en parte la aparición y la significación de lo *real maravilloso* en sus obras, tema que se tratará en este trabajo. Además, la oposición Europa-América es recurrente en la narrativa carpenteriana. La búsqueda del ser propio hispanoamericano, es decir, la búsqueda de la identidad del nuevo continente y su inclusión en la universalidad, es una cuestión muy importante para el escritor cubano como también para muchos otros intelectuales latinoamericanos. Ellos buscan el reconocimiento universal de sus pueblos y de las culturas autóctonas de América Latina.

Como Alejo Carpentier en su juventud estaba preocupado por la lucha contra la corrupción vigente en su país, en abril de 1924 Carpentier participó en el Movimiento de Veteranos y Patriotas contra el gobierno de Alfredo Zayas⁷, acción que terminó con su encarcelamiento en 1927 bajo acusación de militancia comunista. Estuvo algunos meses en la cárcel. Al salir de la cárcel, en 1928, gracias a la colaboración de Robert Desnos, poeta francés y corresponsal de la revista *La Razón*, de Buenos Aires, y de Mariano Brull, funcionario de la embajada cubana en Francia, consiguió huir a Europa sin documentos ni pasaporte.

⁶ 'Ñañiguismo' es otra denominación de la *Sociedad Secreta Abakuá*, es decir, una sociedad masculina secreta de Cuba y 'ñañigo' es el nombre que reciben los miembros de esa sociedad. En sus ceremonias religiosas de origen africano se convoca a los antepasados (espíritus), para garantizar el desarrollo del acto ritual. Las actividades religiosas se realizan en templos.

⁷ Alfredo Zayas Alfonso es el cuarto presidente de la República neocolonial. Su gobierno es conocido por la corrupción e intromisión del gobierno norteamericano, así como por los escándalos públicos.

Una vez en Francia, colaboró con revistas de vanguardia como *Documentos*, *Bifur* y *Le Cahier* y conoció a respetados escritores y artistas como L. Aragon, A. Breton, P. Éluard, Y. Tanguy, G. de Chirico, P. Picasso, H. Villa Lobos, C. Vallejo y muchos más. Además de hacerse amigo de muchos intelectuales y artistas, en París vivió en la época de esplendor de los cafés de Montparnasse y gustó de los últimos días de la bohemia. Dado que allí estaba en pleno contacto con el surrealismo, solamente se confirmó que lo apasionaba aún más, pero decidió mantenerse fuera de él porque consideraba que no podía aportar nada nuevo al movimiento. Trabajaba en las radios *Poste Parisien* y *Radio Luxemburgo* y en la revista *Imán*. Mientras estaba en Europa siguió con el aprendizaje sobre su continente de origen, leía todo lo que se podía encontrar en Francia, desde las *Cartas del Descubrimiento* de Cristóbal Colón hasta las obras más recientes de América Latina en aquel momento:

Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo XVIII. Por espacio de casi 8 años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una nebulosa que yo trataba de entender, aunque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana.⁸

Había también muchos escritores jóvenes que en esos tiempos seguían el mismo curso, es decir, que buscaban la verdadera esencia de América, como, por ejemplo, el venezolano Arturo Uslar Pietri y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias.

La primera vez que Carpentier visitó España fue en 1933. Allí trabó amistad con F. García Lorca, P. Salinas, R. Alberti y muchos otros escritores con los que coincidía en las tertulias. El mismo año se casó por primera vez, con Margarita Lessert, que muy pronto murió de una afección pulmonar. En 1937 participó en Valencia en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en medio de bombardeos de la guerra civil y recorrió con varios intelectuales y artistas España, que estaba siendo devastada. Mientras estaba de viaje, tuvo la ocasión de relacionarse con grandes figuras intelectuales, artísticas y literarias, tanto europeas como hispanoamericanas, como A. Nexo, L. Renn, J. Last, P. Neruda, C. Vallejo, N. Guillén, V. Huidobro, O. Paz, etc.

⁸ Confesiones sencillas de un escritor barroco. Ent. César Leante. Cuba (La Habana) 3(24): 30-33; abr., 1964. il. en http://librinsula.bnjm.cu/secciones/208/expedientes/208_exped_2.html, 27.6.2012.

Dos años después del Congreso, decidió regresar a Cuba porque ya no pudo resistir la nostalgia. En su patria continuó con la labor periodística en la radio y en la revista *Tiempo nuevo*. Asimismo, organizó numerosos conciertos y festivales y daba las clases sobre los temas relacionados con la música. Uno de los cursos más importantes lo dio en 1940 en el Conservatorio Nacional de Cuba, sobre la historia de la música. Durante un viaje a Haití en 1949 con su esposa Lilia Esteban Hierro, con la que se había casado en 1941, se despertó en él el verdadero novelista. Como era el viajador infatigable, este no fue el último viaje ocasional que provocara en él la creación de nuevas obras:

Carpentier había regresado a América por nostalgia y porque así lo exigía su plena realización como hombre y como escritor. Su obra —él lo supo intuir muy pronto— debía ser necesariamente americana, había de expresar ese mundo mal conocido y mal interpretado, dándole su voz auténtica, desde dentro, sin aplicarle categorías ajenas a su propia realidad.⁹

En 1945 se estableció en Venezuela y allí se quedaría hasta 1959 cuando en su país triunfó la Revolución encabezada por Fidel Castro. Lo que con certeza se sabe es que Venezuela para Carpentier aparecía como una síntesis de lo que es América, respecto a la geografía, la historia y las particularidades del mundo hispanoamericano. En Caracas dirigió programas radiales y las relaciones públicas en el Departamento de Radio de la Publicidad Ars, ocupó por un tiempo la cátedra de Historia de la Cultura en la Escuela de Artes Plásticas y colaboró con la Universidad Central de Caracas, en la que daba un curso sobre literatura contemporánea.

Después del último regreso a su patria, el autor divulgaba la cultura dando conferencias, cursos en la Universidad y dirigiendo el programa de radio. Sirvió a su patria ocupando varios cargos de diplomático, subdirector de cultura del gobierno revolucionario, vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, etc. Desde 1966 vivió en París, donde desempeñó el cargo de Ministro Consejero de la Embajada cubana. Murió allí, el 24 de abril de 1980, pero sus restos descansan en Cuba, de acuerdo con su deseo.

Alejo Carpentier obtuvo numerosos premios literarios y homenajes, entre los que destacan los siguientes: el premio de la crítica francesa al mejor libro extranjero por su obra *Los pasos perdidos* (1956), el homenaje de la biblioteca José Martí por sus cuarenta años de tarea intelectual (1966), el ‘‘Premio Internacional Alfonso Reyes en Ciencia y Literatura’’

⁹ Francisco J. Díaz de Castro et al., *Alejo Carpentier, Premio ‘‘Miguel de Cervantes’’ 1977*, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988, p. 41.

(1975), y el ‘Premio Miguel de Cervantes’ (1977). Incluso en vida del autor, su personalidad y su obra, especialmente la literaria, han merecido, pues, el reconocimiento internacional de su valía, de forma que ha quedado como una de las grandes cimas de la literatura hispanoamericana y mundial del siglo XX.

5. OBRA LITERARIA DE ALEJO CARPENTIER

La actividad literaria de Alejo Carpentier, como señalan F. J. Díaz de Castro y M. Payeras Grau¹⁰, cuyos apuntes se seguirán abundantemente en este apartado, comienza con la década de los veinte en varias revistas, como *El País*, *La Marina*, *Carteles* y *El Herald*. Asimismo, en colaboración con compositores como Marius François Gaillard, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra, escribe obras coreográficas como *La pasión negra*, *El Milagro de Anaquillé*, *Manita en el suelo*, *Azúcar*, *La hija del ogro*, etc. Al llegar a París en 1928 trae los *Poemas de las Antillas y Ecué-Yamba-Ó*, la primera versión de la novela que escribió en la cárcel de La Habana. La novela se publicó en Madrid en 1933; en ella el autor, entusiasmado con lo primitivo y lo mágico, da la descripción de la vida de los negros y de su religión mediante los procedimientos literarios que utilizaban los vanguardistas. Según los estudiosos de la obra de Carpentier, M. de la Selva y F. Janney¹¹, la novela seguía en todo los motivos temáticos y estéticos de la vanguardia europea, especialmente el surrealismo francés. Muy dependiente de esa estética, la novela abunda en las asociaciones libres típicas del surrealismo (especialmente las asociaciones que se refieren a lo fantástico y lo mágico), y otras experiencias literarias y sociológicas como el naturalismo, el afrocubanismo y el folclorismo. En su primera edición el libro contenía fotografías e ilustraciones de los ya mencionados ritos de los negros —las ceremonias de ñañigos o abakúa. A grandes líneas, la novela narra la vida de un campesino negro, que se llama Menegildo, desde su nacimiento en una chabola, siguiendo con la llegada a la ciudad donde un pariente lo acerca a los ñañigos, hasta su muerte como víctima de la violencia en la ciudad. Según los críticos, especialmente Frank Janney en su *Alejo Carpentier and His Early Works*, los primeros textos de Alejo, entre los que se encuentra la novela *Ecué-*

¹⁰ "Aproximación a la bibliografía de Alejo Carpentier", en Francisco J. Díaz de Castro et al., *Alejo Carpentier, Premio "Miguel de Cervantes" 1977*, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988.

¹¹ Mauricio de la Selva, "Con pretexto de *El recurso del método*", *Cuadernos Americanos*, XXXIII, 5, México, 1974.; Frank Janney, *Alejo Carpentier and His Early Works*, Tamesis Books Limited, London, 1981, en <http://books.google.hr/books?id=A-YLoXiW59EC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> , 27.6.2012.

Yamba-Ó, marcan el camino para las novelas que siguen y sirven como punto de referencia para lo que llama “el período negro” —cuando Carpentier se interesaba por el mundo africano en su país, lo que le fascinaba mucho. Muchos críticos valoran y sitúan esta novela entre lo más innovador en la narrativa y en la cultura cubana de aquel momento, pero Carpentier renegó de ella alegando que para él el libro era tan sólo un intento fallido y no lo quiso reeditar¹².

Después de esta primera novela, Alejo escribe en 1943 una novela inédita e inconclusa, titulada *El clan disperso*, que habría de evocar la época de creación y actividades del Grupo Minorista; y también abundantes narraciones breves, entre las que destacan “Oficio de tinieblas” y “Viaje a la semilla”, las dos del 1944. Dos años después escribe “Los fugitivos”. Entre sus investigaciones musicológicas y antropológicas, en 1946 en México se publica *La música de Cuba*. Además, las investigaciones en que se basó para escribir ese libro le sirvieron abundantemente para las novelas *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*. En esta última novela se integrarían los elementos de “Visión de América”, colección de cinco artículos que, a partir de 1948, aparecerían en la revista *Carteles*. En 1949 publica el ensayo *Tristán e Isolda en tierra firme*. El ya mencionado “período negro” sirve como origen de lo *real maravilloso*, la teoría literaria que Carpentier explica en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949), donde Ti Noel, un negro cubano laboralmente explotado, celebra la victoria sobre el *Business Man*, es decir, los males culturales. El negro lo logra a través de un milagro, utilizando las fuerzas sobrenaturales de los ñáñigos —que intervienen como un *deus ex machina*. Esta novela la escribe durante su viaje a Haití. Muchos críticos, como Roberto González Echevarría y Rodríguez Monegal¹³, consideran que el prólogo de esta novela se ha transformado en un prólogo universal a la nueva novela hispanoamericana.

¹² Alejo Carpentier, *Los pasos recobrados*: Ensayos de teoría y crítica literaria, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 2003, p.366, en <http://books.google.hr/books?id=N1ql2lt7mRAC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> , 27.6.2012.

¹³ Alejo Carpentier: *América, la imagen de una conjunción*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial, 2004, p.127, en http://books.google.hr/books?id=WpQr3ry_OKsC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false , 27.6.2012.

En el ensayo de 1964, *Tientos y diferencias*, en el que, entre otras cosas, amplía la definición de lo *real maravilloso*, hay una parte donde desarrolla su teoría de los contextos, basándose en los pensamientos de los ‘contextos’ de Jean-Paul Sartre.¹⁴ Ese término se lo reveló a Carpentier Jean-Paul Sartre en la entrevista que le dio durante su visita a La Habana en 1960. Carpentier considera que la novela tiene que ir más allá de la narración y en cuanto a la novela hispanoamericana enumera los variados contextos que forman parte del mundo de su continente —raciales, económicos, políticos, de burguesía, de distancia y proporción, de desajuste cronológico, culturales, culinarios, de iluminación e ideológicos—, tal como se tratarán más adelante en este trabajo (apartado 8.2.1, páginas 38-40).

Antes de presentar otras obras, cabe mencionar el estilo literario de Carpentier. El idioma de Carpentier lo podemos describir como un instrumento mágico. Él escribe cada frase como si fuera poesía, es decir, las frases tienen ritmo. Su lenguaje es rico y expresivo, lo que confiere así un matiz barroco a toda la obra. El barroquismo, o el neobarroquismo, es precisamente la riqueza de un lenguaje metafórico, la sinonimia y la musicalidad de las frases. Sobre el barroquismo hablaremos más en el apartado siguiente.

En la siguiente novela, *Los pasos perdidos* (1953), que escribió después del viaje por el Alto Orinoco, hay que notar, como señalan Díaz de Castro y Payeras Grau, que allí la visión del mundo hispanoamericano del autor es mucho más profunda, amplia y universal respecto a las obras anteriores. Muchos la consideran como la obra principal de este autor y, además, una de las más importantes de toda la literatura hispanoamericana. La estructura alegórica es bastante sencilla, y la podemos dividir en tres etapas que coinciden con tres viajes: el protagonista —en este caso, un músico—, escapa, primero, al mundo de la naturaleza; después, regresa por un tiempo corto a la civilización y, al final, intenta, sin éxito, volver a la naturaleza.

A continuación, en 1958 publica *Guerra del tiempo*, recopilación de relatos, que incluye *Viaje a la semilla*, *El acoso*, *Semejante a la noche* y *El camino de Santiago*. Ulteriormente,

¹⁴ Sartre opina que la universalidad no está dada sino que debe realizarse. Pero lo universal no es el sujeto de todas las épocas, intemporal y fuera de todo *contexto*, sino el sujeto concreto de cada momento histórico. Los hechos exteriores actúan sobre el hombre, en la misma medida en que él se reconoce en ellos y por ellos. Por ello en cada *contexto* el mismo acto deja de ser el mismo acto para adquirir un valor diferente.

en ediciones sucesivas, añade *Los fugitivos* y *Los advertidos*, pero excluye *El acoso*. La trama de *El acoso* (1956) es muy sencilla; empieza con un joven, ex combatiente contra Machado, que pagó con un billete falso y entró en una sala de conciertos donde se interpretaba la *Sinfonía Heroica* de Beethoven y al final lo mataron dos hombres. Lo interesante en esta novela corta es la introspección del protagonista, pero también el análisis de otros personajes. Se trata de un tema político, sobre la violencia política en Cuba, y Carpentier lo aborda bajo una perspectiva simbólica. Lo que Carpentier procuró conseguir en este libro fue que el lector participara en la creación de la obra; la tarea del lector es poner en orden las reflexiones de los personajes para entender los rasgos determinantes. Cabe señalar que el aspecto más relevante del libro es la construcción del texto siguiendo la estructura de una sonata. Además, su creación literaria siguiendo las reglas de composición de distintas formas musicales se ve en las obras posteriores, *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*, que también tienen una estructura de sonata.

El camino de Santiago tiene una estructura circular. En efecto, la historia se organiza alrededor de un personaje genérico, Juan de Amberes, que pasa a ser Juan el Romero dando una promesa, que no cumple al convertirse en Juan el Indiano. El pícaro Juan se multiplica en muchos hombres haciendo así que la estructura picaresca pase a la de la música de sonata.

Una novela muy controvertida, pero universalmente reconocida como extraordinaria, *El siglo de las luces*, data del año 1962. La novela tiene raíces en un viaje de 1955, durante el cual Carpentier tuvo que ir a Guadalupe, donde conoció la historia de Víctor Hugues, un personaje que introdujo la Revolución francesa en América Latina a finales del siglo XVIII, y que, años después, serviría a Carpentier como modelo para el protagonista de la novela. En ella aparecen otros dos personajes principales, Esteban y Sofía. Estos personajes tienen un significado alegórico y todos viven un progreso ideológico, cada uno de su manera. Víctor es en realidad un personaje histórico y Carpentier lo acercó mucho al personaje del dictador latinoamericano, tal y como se perfilaría después en la novela

hispanoamericana¹⁵. La acción transcurre y trata sobre la influencia de la Revolución francesa en el Caribe.

En 1968 publica “Héroe de América”, un homenaje a Ernesto Che Guevara en un número especial de la revista *Casa de las Américas*.

El personaje pícaro de Carpentier que se convierte en un verdadero dictador, lo hallamos en *El recurso del método*, que se publica en 1974. Aunque no aluda a un dictador concreto y tampoco sitúe el país gobernado en ningún lugar del mapa de América Latina, es obvio que Carpentier hace un resumen y combinación de los vicios o aventuras de varios dictadores hispanoamericanos históricos. Al prototipo del personaje que Carpentier emplea en este libro lo llama Primer Magistrado o Mandatario, que gobierna por medio del terror pero resulta no tener control sobre nada; y además muy pronto se restablece la democracia en el país.

Otro libro publicado en 1974, *Concierto barroco*, tiene un tono festivo que colinda con la ironía. El lenguaje en este texto, aun más que en las obras anteriores, tiene ritmo y aparenta como poesía. Lo barroco se ve en la elección del vocabulario. Asimismo, parece que el lector necesita el lexicón de la cultura europea para entender toda la obra. El choque de culturas no es nada nuevo para Carpentier pero aquí hallamos varios ejemplos absurdos como cuando la orquesta de Vivaldi canta “Kábala sum-sum-sum”, lo que revela la procedencia culta y europea, los latinoamericanos no entienden que eso es un término latino pues ellos cantan “Calabasón son-son”. El argumento está basado en un hecho histórico: la composición y estreno en Venecia, en 1733, de una ópera de Antonio Vivaldi (1678-1741) sobre *Montezuma*. La novela gira en torno del viaje de un rico indiano de México que va a Cuba, donde se une con el negro Filomeno y juntos van a Europa. La obra culmina con el recorrido de Venecia en la temporada de carnaval donde el Amo se disfraza de Moctezuma, lo que inspira a Vivaldi para componer la ópera *Montezuma*, primera sobre un tema americano, y en la que, además, los hombres de América desempeñan un papel lleno de nobleza. Leonardo Acosta destaca: “No será su novela más importante, pero es la

¹⁵ Esa novela es conocida como *novela del dictador* y las obras más conocidas son *El Señor Presidente* (1946) de M. A. Asturias, *Conversación en La Catedral* (1969) de M. Vargas Llosa y *Yo el Supremo* (1974) de A. R. Bastos.

que mejor revela su *ars poetica*, tal y como ha sido expuesta en su libro *Tientos y diferencias*'¹⁶.

En 1978 el autor toma en préstamo el título del famoso ballet de Stravinski¹⁷ *La consagración de la primavera* para escribir otra obra grande e importante. En ella seguimos las peripecias de la vida de dos protagonistas, que se llaman Enrique y Vera. Precisamente la vida de estos personajes resultará marcada por los acontecimientos históricos —desde la Revolución bolchevique en Rusia hasta la Revolución cubana. Obra y asunto de mucha envergadura, *La consagración de la primavera* concentra varios temas, como la autobiografía, la política, la historia, la música y el arte y el sentido de la existencia.

Concluimos su exitosa trayectoria literaria en el año 1979 —el escritor fallecería en 1980—, con un libro que trata la figura de Cristóbal Colón —*El arpa y la sombra*. Con un tono un tanto gracioso y bufonesco, el libro consta de tres enormes partes (“El arpa”, “La mano” y “La sombra”) y comienza con la decisión del papa Pío IX de autorizar el juicio para canonizar al Almirante. En el libro el autor nos presenta otra vez la visión europea de América y la visión americana de Europa. Aunque predominan los hechos históricos confirmados, Carpentier incluye algo imaginativo, como el amor de Colón con Isabel la Católica —a la que él denomina *Columba*. Como en todas sus novelas, en este libro el autor introduce grandes dosis de lo *real maravilloso*, propio del mundo americano —rasgo que se verá acompañado por otro rasgo esencial de su arte novelesco, el barroquismo.

¹⁶ Leonardo Acosta, "El Almirante, según don Alejo", *Casa de las Américas*, Cuba, 1980, n. 121.

¹⁷ Ígor Fiódorovich Stravinski (1882–1971), un compositor y director de orquesta ruso. Es uno de los músicos más importantes del siglo XX.

6. LAS CARACTERÍSTICAS CLAVES DE LA OBRA DE CARPENTIER: EL BARROQUISMO Y LO *REAL* *MARAVILLOSO*

Carpentier establece una relación muy cercana entre el barroquismo, refiriéndose a los elementos barrocos de América Latina, y lo *real maravilloso*, que según él, son las características de la naturaleza y la cultura latinoamericana. En los siguientes apartados, se explicarán esas dos características —el barroquismo y lo *real maravilloso*— del estilo, muy personal, de Alejo Carpentier.

6.1. *El barroquismo de Carpentier*

Describiendo el mundo latinoamericano, como se sabe, Carpentier crea una literatura eminentemente barroca poniendo en primer lugar la escritura, el lenguaje, utilizado y manejado de la forma en que lo manejaba la literatura del barroco en cuanto época, de acuerdo a la concepción de Maravall. Pero, además, hay que destacar que lo barroco no lo hallamos solamente en el lenguaje, sino también en las estructuras y formas narrativas, en la perspectiva y la visión que se manifiestan en un sentido global de lo hispanoamericano y de la cultura. Como dice el estudioso cubano Imeldo Álvarez, lo barroco de Carpentier:

No solo trasciende una tradición poderosa en nuestra realidad latinoamericana, sino que sus apoyaturas son historicistas. En nuestro novelista lo barroco no significa irracionalidad, metafísica o trascendentalismo, sino asociación, espigamiento y a la vez acopio de hechos, actos, poesía, vivencias y realidades. En suma: empleo del tropo, de la metáfora, mediante el pensamiento por imágenes, con todo el rigor técnico y la riqueza verbal de un narrador de caudalosa cultura y de hondo conocimiento de la dialéctica.¹⁸

Y así es como lo interpreta Carpentier:

En cuanto a mí, preferí el castellano por ser cubano de esta época y porque estimo que es un idioma esplendido, de una flexibilidad, de una riqueza, de unos recursos literarios incomparables, y sobre todo porque el castellano ofrece facilidades extraordinarias al prosista y al poeta en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, de jugar con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin, de hacer estallar el idioma cuando le hace falta e incluso inventar usted una palabra en castellano, transformar usted un sustantivo en verbo y el idioma lo admite de tal manera que todo el mundo

¹⁸ Imeldo Álvarez, *La novela cubana en el siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 55.

entiende y nadie califica una frase de oscura, porque en ella se halle un verbo insólito, inventado por el escritor. Con el castellano puede hacerse todo.¹⁹

A pesar de que en sus obras más tardías y maduras se ve el carácter consciente de su barroquismo, eso no siempre fue así. El barroco fue evolucionando en su trayectoria literaria y el autor fue escribiendo cada vez más consciente y seguro de su estilo. Además, existen muchos ensayos en los que Carpentier explica su teoría de lo barroco. Como cumbre de su estilo barroco, probablemente podemos nombrar una de sus últimas producciones, *Concierto barroco*, dado que en esta obra todo tiene que ver con lo barroco, a partir del mismo título. Es así como Carpentier describe el carnaval en Venecia:

Mudando la voz, las damas decentes se libraban de cuantas obscenidades y cochinas palabras se habían guardado en el alma durante meses, en tanto los maricones, vestidos a la mitológica o llevando basquiñas españolas, aflautaban el tono de las preposiciones que no siempre caían en el vacío. Cada cual hablaba, gritaba, cantaba, pregonaba, afrentaba, ofrecía, tequebraba, insinuaba, con voz que no era la suya, entre el retablo de los títeres, el escenario de los farsantes, la cátedra del astrólogo o el muestrario del vendedor de las yerbas de buen querer, elixires para aliviar el dolor de ijada o devolver arrestos a los ancianos.²⁰

Carpentier opina que hay un eterno retorno del barroquismo a través de los tiempos en las manifestaciones del arte. Lo barroco no significa decadencia, sino que ha marcado la culminación, la máxima expresión y el momento de mayor riqueza de una civilización determinada. La riqueza, además, se encuentra en el lenguaje de Carpentier. Lo barroco, en cuanto a exagerado y sobreabundante, existe en la propia América Latina, en su naturaleza, en su colorido, en su relieve, en su clima, en su mestizaje, es decir, que la realidad cotidiana de América es barroca, y que el estilo barroco de Carpentier y de otros escritores hispanoamericanos se produce cuando intentan reflejar esa realidad barroca, lo que les obliga a la búsqueda de imágenes nuevas, atrevidas y abundantes, a la abundante adjetivación, a la creación lingüística, a la riqueza de vocabulario y a la variedad sintáctica, a la frecuente yuxtaposición y al mismo tiempo cuidado de los efectos de armonía y musicalidad de la frase. Esa realidad tan barroca en sí es lo que facilita el engarce de lo barroco con lo *real maravilloso*, pues esa realidad tan recargada y sorprendente no deja de vivirse como maravillosa para una mentalidad europea o norteamericana.

¹⁹ Alejo Carpentier, "Un camino de medio siglo" en *Razón de ser*, Letras Cubanas, La Habana, 1985cit., p. 41.

²⁰ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Siglo veintiuno, México, 1980, pp. 34-35.

Se considera que el uso del vocabulario en sus obras presenta la mencionada variedad del barroco que constituye su estilo. Su expresión artística junta el fondo mágico de las culturas indígenas de América Latina con la sublime tradición barroca de Europa. Carpentier lo hace con la intención de mostrar la realidad y el espíritu del hombre contemporáneo en América Latina, y el lenguaje le sirve como un instrumento para presentar los mitos representativos de América Latina a los europeos. Para mostrar su estilo metafórico, rítmico y dinámico, nos sirve otra frase de *Concierto barroco* con la que comienza la obra:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los jarros fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amantillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros; de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales...²¹

¿Por qué dice Carpentier que el estilo barroco es el estilo literario de América Latina y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque la simbiosis o el mestizaje, en el caso de Latinoamérica el criollismo, supone y causa un barroquismo. El espíritu de ser y sentirse una cosa nueva y el espíritu criollo son un espíritu barroco. Alejo Carpentier había encontrado, además, el barroquismo en la historia, el arte y la literatura anterior a la conquista, y citaba en la citada conferencia, como prueba, la cosmogonía que era el *Popol Vuh*, los once poetas precolombinos estudiados por Garibay, la escultura azteca, la diosa de la muerte del museo de México, el templo de Mitla, etc. He aquí la cita de la conferencia donde Carpentier lo explica:

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se crece con la criollidad, con el sentido criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente —y eso lo había visto admirablemente Simón Rodríguez— la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo, de por sí, es un espíritu barroco. Y, al efecto quiero recordar la gracia con que Simón Rodríguez, que veía genialmente esas realidades, en fragmentos de sus escritos, nos recuerda lo siguiente: que a lado de hombres que hablan el español sin ser españoles, puesto que son criollos —dice Simón Rodríguez— “Tenemos guasos, chinos y barbaos, guachos, cholos y guachinangos, negros, y prietos y gentiles, serranos, calentanos, indígenas, gentes de colo y de ruana, morenos, mulatos y zambos, blancos, porfiados y patas amarillas y mundo de cruzados: tercerones, cuarterones, quinterones, y salta atrás.”

²¹ Ibid, p. 9.

Con tales elementos en presencia aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado lo *real maravilloso*.²²

“Un escritor debe trabajar, trabajar, trabajar [...] Probar con todos los géneros para saber cuáles corresponden realmente a su sensibilidad.”²³, son las palabras de Alejo Carpentier con las que él quería decir que un autor debe probar todos los géneros y todos los estilos, buscar y experimentar con varias corrientes, aunque no le gusten, para encontrar su forma y técnica de escribir. Además de ayudar al escritor para que se encuentre, cada estilo personal representa un gran aporte a la literatura en general puesto que muchos autores han articulado el estilo todavía no existente. Lo más importante, es decir, lo esencial para un autor que desea triunfar en su dominio es, evidentemente, la lengua: el escritor debe saber utilizarla. Carpentier lo explica con claridad:

El lenguaje no es un fin, sino un medio. De ahí que el lenguaje debe ajustarse en cada caso a la composición literaria de la novela. Hay que llevar el lenguaje a sus extremas posibilidades, de acuerdo con las exigencias del contenido, aunque se llegue, si es necesario, a los extremos del *Finnegan's Wake* de Joyce.²⁴

Todo esto lo consiguió Alejo Carpentier en estilo barroco, o, más exactamente, neobarroco —en cuanto que no es el barroco del siglo XVII, si bien tampoco es el neobarroco ligado al surrealismo, en casi todas sus obras. Ahora bien, antes de hablar de su estilo, hay que terminar de definir lo que es el barroco. El escritor Eugenio d'Ors²⁵ hablaba, enfrentado al filósofo italiano Benedetto Croce, sobre el barroco en uno de sus ensayos, *Lo barroco* (publicado primero en francés, *Du baroque*, por Gallimard, en 1935) y sostendría, según recoge el propio Carpentier en su brillante conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”, lo siguiente:

En realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias como plásticas, arquitectónicas o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial.²⁶

²² Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Razón de ser*, Universidad Central de Venezuela, 1976, pp. 51-73.

²³ Alejo Carpentier: *América, la imagen de una conjunción*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial, 2004, p. 51 en http://books.google.hr/books?id=WpOr3ry_OKsC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false, 27.6.2012.

²⁴ Francisco J. Díaz de Castro et al., *Premio "Miguel de Cervantes" 1977*, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988, p.73.

²⁵ Eugeni d'Ors i Rovira (1882 - 1954), escritor, ensayista, periodista, filósofo y crítico español de narrativa catalana. Promovió el movimiento *Novecentismo*, conocido como *Noucentisme* en catalán.

²⁶ Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Razón de ser*, Universidad Central de Venezuela, 1976, pp. 51-73.

En esa misma conferencia Carpentier añade que está de acuerdo con d'Ors en su concepción del barroquismo “como una constante humana” y, siguiendo al ensayista, complementa su visión diciendo que el barroco se caracteriza por el horror al vacío, es decir, en el barroco siempre hay algunos elementos decorativos que llenan el espacio; es un arte que rehúye las ordenaciones geométricas, un arte en movimiento, lo que quiere decir que se mueve del centro hacia fuera y va rompiendo todos los márgenes.

José Antonio Maravall en su libro *La cultura del Barroco* sostiene que el barroco es una etapa histórica y los años de su apogeo fueron del 1605 al 1650. Para él, más que estilo y un "concepto cultural", el barroco es una época histórica que abarca estadios más o menos definidas en el tiempo y el espacio. Los factores que condicionan a la sociedad barroca, según Maravall, son conflictivos: como la base social de la nobleza, el clero y el pueblo llano no funcionaba y la nobleza ya no cumplía con su antigua función guerrera, se limitaba a defender su permanencia en el poder disminuyendo así el desarrollo económico y social.

El factor de "masividad" es uno de los rasgos sociales más decisivos en el desarrollo del barroco: "[...] el Barroco pretende dirigir a los hombres, agrupados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo a ésta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica de captación que como tal, presenta caracteres masivos." ²⁷ Este factor está relacionado con un crecimiento de población considerable en la Europa del siglo XVII, población que no estaba distribuida equitativamente, sino que se concentró en las ciudades, que fueron los focos culturales de la época. Este autor también aplica a la sociedad barroca, un concepto proyectado por los sociólogos del siglo XX —el *kitsch*. Se trata de un fenómeno de la sociedad de masas que necesita crear una cultura “sucedánea”:

Como el kitsch de nuestro tiempo, el Barroco vulgar no es una contracultura popular —nada más lejos de ello—, ni propiamente un sucedáneo de la cultura, aunque esta expresión pueda emplearse en términos de mercado, atendiendo a sus posibilidades de consumo. Es más bien una cultura de baja calidad, que puede llegar a ser una pseudocultura, un pseudoarte, etc. ²⁸

En las obras de Alejo Carpentier también encontramos un rasgo que es evidentemente barroco —el tiempo— como recurso técnico, es decir, encontramos el retorcimiento del

²⁷ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Editorial Ariel S. A., Barcelona, 2002, p. 175.

²⁸ *Ibid*, p. 188.

tiempo, del que se hablará más tarde, dado que es un rasgo muy importante en su novela más famosa, *Los pasos perdidos*.

Para concluir esta parte del trabajo sobre el barroco, resulta oportuna otra cita de nuestro autor: ‘La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca.’²⁹

6.2. *Lo real maravilloso*

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*.³⁰

En el prólogo a su novela *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier escribió una especie de manifiesto personal. Allí expresó con énfasis su nueva teoría, fundada en el contraste entre el pensamiento europeo sobre la creación artística y literaria y el pensamiento americano, especialmente relacionado con lo fantástico, lo sobrenatural y lo maravilloso, de que parte su teoría sobre lo *real maravilloso*. En dicho prólogo se sostiene que en toda América Latina se encuentra lo *real maravilloso*, porque es algo que rodea a sus habitantes, se encuentra en las tradiciones folclóricas y en la naturaleza magnífica, es decir, lo *real maravilloso* es algo que designa la realidad específicamente latinoamericana. Como indica el estudioso de su obra, Roberto González Echevarría³¹, la visión de que América es diferente de Europa se concentraba en torno a tres grandes temas: la decadencia de Occidente, la revolución en el sentido más amplio de la palabra y la inmutabilidad del hombre a lo largo de historia.

Para Carpentier, el mundo real y el maravilloso es una visión de la constante lucha entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la libertad y la opresión. Lo *real maravilloso* es un *alter ego* de la realidad, en la que podemos encontrar una perpetua búsqueda y el sueño de vivir en

²⁹ Francisco J. Díaz de Castro et al., *Premio “Miguel de Cervantes” 1977*, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988, p. 77.

³⁰ Alejo Carpentier, *Novelas y relatos, El reino de este mundo*, Bolsilibros Unión, p. 54.

³¹ Roberto González Echevarría, *Myth and archive, A theory of Latin American narrative*, Cambridge University Press, New York, 2006.

libertad. Toda la obra de Alejo Carpentier aparece atravesada por el problema de la identidad latinoamericana, por el propósito de entender realmente lo que son y quiénes son; y esto se explica con el concepto de lo *real maravilloso*. Dice, de hecho, Carpentier en su conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”: “Yo hablo de lo *real maravilloso* al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra”.³²

El autor cubano quiere alejarnos del antiguo pensamiento literario, pero también del cultural, y definir una nueva teoría, un nuevo pensamiento en un nuevo contexto —el del mundo hispanoamericano. América Latina es obviamente un continente recién abierto a la investigación teórica, tal como a la literatura y el arte de Europa. De ahí que los hispanoamericanos hayan tenido la oportunidad de expresar su creatividad a través de un realismo específico y diferente del europeo, que describe su continente, que es extraordinario y mágico, lleno de mitos y leyendas. Así es como Carpentier muestra la realidad maravillosa:

Es decir, el descubrimiento de una realidad que de por sí es milagrosa y salvajemente surreal [...] donde lo mítico se entreteje en las gargantas de lo real. América es el lugar donde la Historia se mezcla con la fantasía, donde la realidad es ficticia sin perder su concreción o su coherencia.³³

En el citado prólogo Carpentier destaca que, durante el viaje con su esposa a Haití realizado en los años cuarenta, fue cuando se dio cuenta de lo sobrenatural y mágico de su continente. Todo le parecía muy poético: las ruinas, la selva, las mesetas, etc. Él se sentía como si viviera en los tiempos del autoproclamado rey negro Henri Christophe, y como si éste todavía estuviera vivo. Una de sus muchas impresiones la plasma así en su prólogo a *El reino de este mundo*:

A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que escribieron fechas en la historia del Continente [...]³⁴

³² Alejo Carpentier, *Los pasos recobrados*, Ensayos de teoría y crítica literaria, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 2003, p. XXXI:
<http://books.google.com.pe/books?id=N1qI2lt7mRAC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> , 19.6.2012.

³³ Ariel Dorfman, *El reino de este Carpentier*, *Ercilla*, Santiago de Chile, 19-VII-1967, p. 28.

³⁴ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, ARCA Editorial, 1967, Montevideo, p. 118.

Esta obra, como todas las demás novelas de Carpentier, parte del presupuesto de que lo maravilloso es lo real y que está relacionado con el mito. Los mitos funcionan solo si un conjunto de personas, una colectividad, cree en ellos. Un ejemplo muy claro de la longevidad de los mitos es la busca tan arriesgada de El Dorado, en lo cual tanta gente murió o desapareció porque creía en la existencia de esa ciudad imaginada. García Márquez lo contempla así:

Esta asombrada capacidad de fabulación penetró de tal modo en el lector de la época, que fue el signo de la conquista de América. La búsqueda de El Dorado o de la Fuente de la Eterna Juventud, sólo eran posibles en el mundo embellecido por la libertad de la imaginación.³⁵

En su obra *Myth and archive* Roberto González Echevarría dice que la historia de América Latina siempre ha sido no solamente nueva sino también diferente y que es la única nueva historia aunque lo parezca muy contradictorio. Asimismo, la novela que aparece en el siglo XVI al mismo tiempo que la historia de Latinoamérica es la única forma nueva y moderna. Echevarría se pregunta si es posible hacer la historia de su continente tan duradera como los mitos y cómo los mitos pueden coexistir en la novela con la historia —como ejemplo, además de las novelas de Carpentier, da la obra maestra de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*:

On the one hand, Latin American history has always held the promise of being not only new but different, of being, as it were, the only new history, preserving the force of the oxymoron. On the other hand, the novel, which appears to have emerged in the sixteenth century at the same time as Latin American history, is the only modern genre, the only literary form that is modern not only in the chronological sense, but also because it has persisted for centuries without a poetics, always in defiance of the very notion of genre. It is possible, then, to make of Latin American history as enduring as these new myths? Is it at all conceivable, in the modern, post-oral period, to create myths? [...] The question is, of course, how can myth and history coexist in the novel?³⁶

Lo *real maravilloso* es la designación con que Carpentier ha convertido lo que considera auténticamente americano en su obra, o al menos, en el hilo conductor omnipresente en toda su creación literaria. Como sostenía Jean Franco, lo *real maravilloso* no es tanto una escuela literaria como la creencia, de Carpentier y algunos otros autores, de que la realidad

³⁵ Citado por Armando Durán, "Conversaciones con García Márquez", en Pedro Simón Martínez, *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 42.

³⁶ Roberto González Echevarría, *Myth and archive, A theory of Latin American narrative*, Cambridge University Press, New York, 2006, p. 6.

de América tiene un carácter distinto de la de Europa.³⁷ Es decir, esta concepción americana es, de este modo, la del continente que tiene la idea de un objetivo que conduce a una nueva representación de sus orígenes y raíces más originales, de los hechos fundamentales que lo componen. En el citado prólogo de *El reino de este mundo*, Carpentier lo presenta de esta manera:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.³⁸

Su teoría transmite que los escritores expresan lo maravilloso, lo insólito, lo extraordinario, lo mágico, lo surrealista y lo barroco de la realidad latinoamericana. Lo que dirige a Carpentier para formular esas concepciones teóricas, es justamente la complejidad de la realidad latinoamericana que se presenta en los temas y los tópicos.³⁹ El punto de partida de la teoría de Carpentier es la concepción de lo *real maravilloso americano*, y la palabra clave en esta formación es ‘maravilloso’ y Carpentier explica que esta palabra ha perdido con el tiempo y con el uso su verdadero sentido hasta tal punto que se produce una confusión de tipo conceptual muy grande. El autor cubano añade:

Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinario, excelente, admirable. Y a ellos se une en el acto la noción de que todo lo maravillosos ha de ser bello, hermoso y amable. Cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios es lo que se refiere a lo extraordinario. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso.⁴⁰

En la citada conferencia sobre “Lo barroco y lo real maravilloso”, Carpentier dijo que muchas personas le preguntaban qué diferencia había entre el *realismo mágico* y lo *real maravilloso*, y explicó que el termino *realismo mágico* había sido inventado en los años 1924 o 1925 por un crítico alemán que se llamaba Franz Roth en el libro *El realismo mágico*, que fue publicado por la *Revista de Occidente*. Añadió que lo que Roth llamaba *realismo mágico* era una pintura expresionista donde se combinaban formas reales de una

³⁷ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.

³⁸ Alejo Carpentier, *Novelas y relatos, El reino de este mundo*, Bolsilibros Unión, La Habana, 1974, p. 58.

³⁹ Mariella Aita Solimando, tesis "Le réel merveilleux dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart", Université de Franche-Compté, 2006, pp.125-126.

⁴⁰ Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Razón de ser*, Universidad Central de Venezuela, 1976, pp. 51-73.

manera no adecuada a lo cotidiano, a la realidad de la vida. Asimismo, Carpentier, separándose de su época surrealista, distingue entre surrealismo y lo *real maravilloso*:

Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y la embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección [...]. Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos hacen burócratas.⁴¹

En conclusión, lo *real maravilloso*, ese oxímoron tan significativo, lo definiríamos como algo cotidiano en América Latina, como algo omnipresente y nuevo en un continente percibido por los europeos como casi inocente en comparación con el viejo continente. El mundo con carácter mestizo, barroco, que muchas veces busca su identidad y su esencia, que se encuentra en su paisaje, en su historia y en su cultura, tan contradictoria a la vez. La conclusión del famoso prólogo se plasma en esta frase: ‘¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?’⁴²

⁴¹ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, ARCA Editorial, 1967, Montevideo, p. 130.

⁴² Alejo Carpentier, *Novelas y relatos, El reino de este mundo*, Bolsilibros Unión, La Habana, 1974, p. 59.

7. RESÚMENES DE LAS DOS NOVELAS CARPENTIERANAS ANALIZADAS AQUÍ

Por razones operativas, este trabajo se centrará en el estudio de las características muy importantes para la comprensión de la obra de Alejo Carpentier, ya mencionadas —el barroquismo y lo *real maravilloso*— de las que, con amplio consenso, se consideran sus dos obras maestras, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. Se trazan a continuación los resúmenes de estas dos novelas porque servirán como base y referencia para el análisis antropológico y estilístico posterior.

7.1. *Los pasos perdidos* (1953)

La historia comienza cuando el personaje principal, un musicólogo de origen cubano que vive en Nueva York, se queda solo por un tiempo, puesto que su esposa, Ruth, que trabaja como actriz, había tenido que partir a otra parte del país y él, aburrido de su trabajo como publicista, se toma unas semanas de vacaciones. Un día se encuentra con el Curador, que era su maestro, y éste le muestra una grabación antigua de un instrumento indígena que suena como un pájaro, lo que le recuerda a su antiguo trabajo cuando era el investigador de los orígenes de la música indígena como parte del patrimonio de la humanidad. El Curador le dice que él es la persona indicada para una misión de la Universidad. La misión consiste en ir a la selva para recoger instrumentos indígenas e investigar sobre el origen de la música. El protagonista vuelve a su casa, adonde llega Mouche, su amante frívola e irresponsable.

Los amantes se van en avión a América del Sur y, durante el viaje, el protagonista-narrador empieza a recordar su idioma nativo, el castellano (‘‘Además, ¿cuál era mi idioma verdadero? Sabía el alemán por mi padre. Con Ruth hablaba el inglés, idioma de mis estudios secundarios; con Mouche, a menudo el francés.’’⁴³). La ciudad a la que llegan está inmersa en la guerra civil, lo que los obliga a estar encerrados en el hotel todo el tiempo.

⁴³ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994, p. 215

Después de un pesado viaje en autobús, el personaje principal conoce, en un pueblo al borde de la selva, a Rosario, mujer de varias razas entremezcladas. Rosario le parece atractiva y se enamora de ella. El narrador capta la diferencia profunda entre su amante y la nativa:

Mouche no era ‘mi casa’. Era, por el contrario, aquella hembra alborotosa y rencillosa de las Escrituras, cuyos pies no podían estar en la casa. Con la frase se tendía un puente por sobre el ancho de la mesa entre Rosario y yo, y sentí, en aquel momento, el apoyo de una simpatía que se hubiera dolido, tal vez, de verme vencido nuevamente.⁴⁴

A continuación rechaza a Mouche y esta regresa inmediatamente a Nueva York. Con Rosario va hasta Santa Mónica de los Venados, una ciudad que fundó el Adelantado, donde, compartiendo la vida primitiva de los habitantes del lugar, el protagonista realiza un viaje regresivo a través del tiempo, mediante el cual reflexiona acerca de las diferencias entre la civilización y la vida fundamental del hombre en sus inicios. El viaje comienza después de la estancia en un albergue que se llama *Los Recuerdos del Porvenir*, donde vemos al protagonista situado entre dos culturas diversas y con las que se siente comprometido. Por un lado, le encanta Rosario y la gente indígena; por el otro, necesita la civilización de donde proviene o al menos algunos objetos de la ciudad.

Lo que encuentra durante su aventura es el *treno* del Hechicero, un canto funerario de los indios de la selva que sólo puede escucharse en ocasiones excepcionales. Esto le inspira y le lleva a componer una gran obra, su *Treno*. Sin embargo, surge un gran problema: en la ciudad se quedan sin papel para escribir. Piensa ir, cuando termine la lluvia, a Puerto Anunciación para conseguir lo que necesita. No obstante, pasa algo extraño: un día viene el avión a buscarle en la selva. Se vuelve, pues, a Nueva York, de donde piensa traer lápiz y papel suficientes para terminar con su impresionante obra, pero también porque quiere divorciarse de Ruth y exponer sus descubrimientos a la Universidad, y, hecho esto, regresar a su *Paraíso* para vivir con Rosario. Sin embargo, lo que pasa es que su esposa abandona el teatro y quiere mejorar su matrimonio. Él había prometido a un periódico entregar el reportaje de su viaje y describe sus recorridos. Ruth no quiere darle el divorcio y los periódicos le rechazan el reportaje cuando sus administradores se enteran del probable divorcio. Asimismo, el protagonista pierde el trabajo en la empresa publicitaria y tiene que componer música para el cine.

⁴⁴ Ibid., p. 106.

Al final decide regresar a América del Sur, porque, como él dice: “En Santa Mónica de los Venados, mientras estoy con los ojos abiertos, mis horas me pertenecen. Soy dueño de mis pasos y los afino donde quiero”⁴⁵. Emprende el mismo viaje, buscando las señales que dejó la primera vez y recorre la selva. No tiene suerte porque el río ha crecido y las pistas se pierden; por eso no puede encontrar la entrada a Santa Mónica. Luego pide a Yannes, el griego a quien había conocido en su primer viaje, que le transporte a Santa Mónica. Pero este le informa que Rosario ya tiene marido y está embarazada. El protagonista, dolorido aunque comprenda los motivos de Rosario para no esperarle, regresa a Nueva York.

Allí se siente marginado y se lamenta por haber abandonado a Rosario. Comprende que había perdido para siempre la ocasión de ser feliz porque después de su experiencia en la selva no consigue reintegrarse en el mundo civilizado. Siente indiferencia y, al mismo tiempo, desprecio.

7.2. El siglo de las luces (1962)

La novela trata acerca de la vida de tres jóvenes después de la muerte del padre de dos de ellos y del tío del otro, un comerciante de La Habana que poseía un almacén en el que vendía e intercambiaba sus mercancías. Los jóvenes son dos hermanos, Sofía y Carlos, y su primo Esteban, y quedan huérfanos tras la muerte del comerciante. Asimismo, es la historia de Víctor Hugues, un personaje histórico de la revolución francesa de 1789 que, al principio de la novela, entra en la vida de los jóvenes cubanos. Con él los jóvenes se familiarizan con las ideas de un mundo que está cambiando, las ideas del siglo de las luces y de la revolución, que hasta entonces habían vivido en un mundo cerrado a los contactos con otras culturas. La vida de estos tres huérfanos se transforma cuando una noche se presenta el mencionado comerciante marsellés, una persona particular, Víctor Hugues. La aparición de Hugues va a producir un cambio grande sobre todo en la vida de dos de los personajes de la novela: en primer lugar, de Esteban, y, en segundo lugar, de Sofía. Su llegada a la casa va a despertar el interés de los tres personajes por conocer los cambios que se estaban fraguando en Europa. Todo ello a pesar de que la visita de Víctor Hugues tenía un carácter bastante más comercial que el de la propaganda de las nuevas ideas. En

⁴⁵ Ibid, p. 262.

efecto, había ya hecho algunos tratos con el padre, recientemente fallecido, y tenía su Almacén en Puerto Príncipe. De todos modos, Víctor Hugues significaba para los jóvenes algo nuevo y desconocido, pero de signo positivo.

En Esteban se despertó el interés por los debates filosóficos y políticos, el interés por las sociedades secretas y por todo lo relacionado con esto. Sofía también experimentó cambios con la llegada de este comerciante marsellés, pues se le abrió un mundo que se extendía mucho más allá de la ocupación de la casa y una vida muy religiosa que despertaba en ella el interés por amar.

Pero un hecho rebasaba, en importancia, el derrumbe de las murallas, la ruina de los campanarios, el hundimiento de las naves: había sido *deseada*. Aquello era tan insólito, tan imprevisto, tan inquietante, que no acababa de admitir su realidad. En pocas horas iba saliendo de la adolescencia, con la sensación de que su carne había madurado en la proximidad de una apetencia de hombre. La habían visto como Mujer –imaginar que los demás le concediesen categoría de Mujer. ‘‘Soy una mujer.’’⁴⁶

Carlos vio en Víctor Hugues el ejemplo de un gran comerciante que definitivamente debía seguir con el negocio familiar. Se produjo la noticia de la llegada de la Revolución Francesa a la Habana y con ello la persecución de todos los francmasones que estaban en las islas y que eran quienes apoyaban la Revolución. Víctor debió huir y en su viaje a Haití lo acompañaron en un principio Sofía y Esteban, pero más adelante continuó sólo con Esteban. El primer viaje que realizaron los dos primos junto a Víctor fue, pues, a Haití, donde Hugues disponía de su almacén de mercaderías.

En Haití vieron todo tipo de crímenes y Víctor y Esteban emprendieron el viaje hacia París, donde los dos iban a participar en la Revolución y tomar parte en diversas ocupaciones. Víctor llegaría a ser una especie de delegado, comisario de Salud Pública en Rochefort. Mientras tanto, Esteban tenía la tarea de divulgar las ideas revolucionarias en España mediante traducciones de pasquines y octavillas o con textos como la Constitución y la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano. A Víctor Hugues le enviaron de nuevo a las Antillas; esa vez se fue a la isla de Guadalupe. Le acompañaba Esteban, un poco cansado de una labor que había sido inútil.

⁴⁶ Ibid, p. 61.

Víctor se convirtió en gobernador de Guadalupe después de la guerra contra los ingleses. El *Decreto del 16 Pluvioso*, de abolición de la esclavitud, había ayudado en el conflicto. Los negros defendían sus tierras contra el enemigo y Francia les reconocía como ciudadanos, es decir, tenían la libertad.

Así, había llegado el mandatario a constituirse una suerte de gobierno unipersonal, autónomo e independiente, en esta parte del orbe, realizando en proporción asombrosa su inconfesada aspiración de identificarse con el Incorruptible. Había querido *ser* Robespierre, y *era* un Robespierre a su manera. Como Robespierre, en otros días, hubiese hablado de *su* gobierno, de *su* ejército, de *su* escuadra, Víctor Hugues hablaba ahora de *su* gobierno, de *su* ejército, de *su* escuadra. Vuelto a la arrogancia de los primeros tiempos, el Investido de Poderes se otorgaba a sí mismo, a la hora de ajedrez y de los naipes, el papel de único Continuator de la Revolución.⁴⁷

En su viaje a Guadalupe Víctor llevaba consigo la guillotina y la instaló en la plaza de la ciudad de Pointe-à-Pitre para castigar a todos los contrarrevolucionarios, o los sospechosos de serlo, así como a los que no aceptaran las normas. A partir de este momento la historia se centra en la narración de la forma de gobierno que había instaurado Víctor Hugues en Guadalupe, en sus modos represores más parecidos a los de un tirano que a los de un libertario. Esteban viajó por otras islas antillanas con la finalidad de entregar recados, mercancías o informaciones a diferentes contactos de Víctor Hugues. No obstante, decidió terminar su recorrido y volver de nuevo a su casa.

Cuando llegó, encontró una casa bastante distinta. Los que vivían allí habían cambiado. Sofía estaba casada con un rico terrateniente de la Habana y Carlos era un respetable hombre de negocios, socio de este terrateniente. Esteban les contó todas sus experiencias y cómo Víctor Hugues se había convertido en un hombre horrible y monstruoso, y, además, entregó a Sofía una carta que le había mandado Hugues. Poco después, Sofía se quedó viuda y por eso decidió ir a buscar Víctor antes de rechazar a su primo Esteban, que estaba enamorado de ella. Sofía se encontró con un Víctor Hugues verdaderamente distinto. La ley del 30 Floreal había restablecido la esclavitud. Todos los esclavos fueron de nuevo devueltos a sus amos y, los que no tenían amo, fueron vendidos. Sofía estaba en contra de esta decisión horrible. Los esclavos escapaban a la selva y las autoridades preparaban la búsqueda de estos esclavos. Víctor acabaría mal herido, pero, después de recuperarse, otra vez se volvió en contra de los esclavos. Entonces Sofía se fue porque no pudo verle más.

⁴⁷ Ibid, p. 194.

Víctor justificó su conducta así: ‘Te habrán dicho que tuve la mano dura, durísima, en la Guadalupe; también en Rochefort. No podía ser de otro modo. Una revolución no se razona: se hace.’⁴⁸

Al final, Sofía y Esteban acabarían en Madrid. En mayo de 1808, ella liberó a Esteban de una cárcel en la que había ingresado después de ser detenido en La Habana. El 2 de mayo —inicio de la Guerra de la Independencia contra los franceses (1808-1814)—, los dos primos lucharon y murieron en favor de una revolución en las calles de Madrid contra los que en un tiempo atrás habían sido partidarios de la revolución.

En la parte que sigue, se introducirán un breve informe de la novela hispanoamericana y las otras características del estilo de Carpentier, es decir, las teorías que sirven para comprender su visión sobre la novelística hispanoamericana.

⁴⁸ Ibid, p. 320.

8. LA NOVELA HISPANOAMERICANA

El marchamo de ‘novela hispanoamericana’ se aplica no solamente en razón del origen geográfico de los novelistas sino también, por su especificidad en la teoría y en la práctica de lo que debe ser la novela y, asimismo, por los temas y ambientes tratados en esas novelas y por el propio tratamiento.

8.1. *La novela como forma “non literaria”*

Los orígenes de la novela son múltiples, tanto en el espacio como también en el tiempo. Su historia no tiene una sucesión lineal o evolución, sino muchos nuevos inicios en diferentes lugares, es decir, se ha de hablar de poligénesis de la novela. Roberto González Echevarría formula la hipótesis de que la novela no tiene una forma única y de que a menudo supone que es un determinado tipo de documento dotado de la verdad ante la sociedad en un momento específico en el tiempo. La novela es parte de la totalidad discursiva del período, quiere escapar de la autoridad pero eso es solamente aparente, algo imaginario. González Echevarría la ve como parte de la economía textual de un período y no sólo parte de lo que se considera literario. Las novelas nunca se satisfacen sólo con la ficción, sino que fingen que son verdaderas —es decir, la verdad que aparece en ellas es la ficción. González Echevarría destaca el deseo de la novela de no ser producto literario y en apoyo de su hipótesis y aporta varios ejemplos de grandes novelas concebidas como documentos históricos, judiciales, etc.:

I am not convinced by theories that attempt to make the novel evolve solely or even chiefly from the epic, or any other literary form. The most persistent characteristic of books that have been called novels in the modern era is that they always pretend not to be literature. The desire not to be literary, to break with *belles-lettres*, is the most tenacious element in the novel. *Don Quijote* is supposed to be the translation of a history written in Arabic, or of documents extracted from the archives of La Mancha; *La vida de Lazarillo de Tormes* is a deposition written for a judge, *The Pickwick Papers* are *The Posthumous Papers of the Pickwick Club, Being a Faithful record of the Perambulations, Perils, Travels, Adventures, and Sporting transactions of the*

Corresponding Members: Edited by Boz. Other are or pretend to be autobiographies, a series of letters, a manuscript found in a trunk, and so forth.⁴⁹

En el siglo XVI, todos los documentos que fueron imitados por la novela inicial eran legales. La estructura establecida era parecida a la novela *Lazarillo*. La historia temprana de América Latina y las primeras ficciones sobre ella son escritos en normas retóricas del modo notarial. Las “cartas de relación”, iniciadas como tipo de escrito por Hernán Cortés en México, entre 1519 y 1526, eran los capítulos acerca de nuevos territorios recién descubiertos y no solamente los mapas y letras. En el siglo XIX, en América Latina, la narrativa supone la forma del nuevo discurso hegemónico y este es la ciencia. Más exactamente, el lenguaje de la ciencia que se expresa en los escritos de los exploradores que viajan por todo el mundo latinoamericano y escriben sobre la naturaleza y ellos mismos. Eso predomina hasta la década de 1920, cuando actúa la *novela de la tierra*, de destacados escritores como José Eustasio Rivera (*La vorágine*), Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara*) y Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*), y ella tiene otro tipo de mediación —la antropología. La antropología, en efecto, es el elemento de la mediación en la narrativa moderna latinoamericana por el lugar que esta disciplina ocupa en la articulación de los mitos fundacionales de América Latina. Es la manera en la que los habitantes de los países hispanoamericanos indirectamente expresaban su identidad cultural. La novela moderna de América Latina está escrita siguiendo el modelo de los estudios antropológicos de S. Freud, C. G. Jung, M. Heidegger, etc. Carpentier, de hecho, fue uno de los autores más interesados en antropología. Además, cuando vivía en París escribiendo *Ecué-Yamba-O*, su compañero de habitación fue el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, quien estudiaba etnología, antropología y mitología indígenas. De él pudo aprender Carpentier mucho y, de hecho, la novela que escribía entonces, *Ecué-Yamba-O*, se considera de alguna manera como un estudio etnológico de los cubanos de origen africano.

Como se vio en el resumen de la novela, el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* viaja por un río y este río, según la interpretación de Echevarría, es obviamente el mismo en el que Melquiades (*Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, del año 1967) muere algunos años después —y ese narrador escribe sobre su viaje como si se tratara de un recorrido al pasado, no solamente en el tiempo sino en la historia documentada. Parece como si él pasara diferentes épocas y son dos muy significativas; una, en el siglo XIX, con

⁴⁹ Roberto González Echevarría, *Myth and archive, A theory of Latin American narrative*, Cambridge University Press, New York, 2006, p. 7.

los científicos europeos que aportan al protagonista una interpretación de la naturaleza y el tiempo, y, otra, el período colonial de la historia de América Latina con las fundaciones de las ciudades. Hay que darse cuenta de que el narrador tiene muchos papeles y no solamente uno, puesto que se está buscando. Actúa como naturalista o conquistador, pero también como antropólogo. No puede encontrarse y decidir quién es y qué quiere o necesita. Escapa de una ciudad para encontrar otra, la ficticia, que se hará un elemento casi básico en la narrativa hispanoamericana, lo que tiene por consecuencia la “fundación” de otras ciudades, como Macondo, Comala⁵⁰, etc.

En las novelas de Alejo Carpentier, según escribe Jean Franco en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana*:

No hay análisis psicológico porque su visión es demasiado amplia para abarcar el detalle de la vida humana. Nos habla, más que de los individuos, de los arquetipos — el Libertador, el Opressor, la Víctima—, más que de su vida, de todo un período histórico. El mismo estilo en que está descrita la novela representa la alusión de lo concreto al concepto universal⁵¹.

De esta concepción se hablará más tarde. Primero hay que mencionar la idea de Carpentier sobre la función del novelista hispanoamericano. Él habla⁵² sobre los tres elementos inseparables de la vida de la época, y las denomina como: el *melodrama*, el *maniqueísmo*⁵³ y el *compromiso político*. El ‘melodrama’ lo relaciona con la prensa y todos los medios de comunicación de masas y la rapidez con la que se consiguen las informaciones y añade que América Latina está llena de trágicos melodramas cotidianos. El ‘maniqueísmo’ se puede proyectar de dos maneras; la primera manera es de modo general, es decir, el mundo es el teatro en el que siempre luchan el Bien y el Mal, y la segunda, un maniqueísmo de lucha individual, también de Mal y del Bien pero dentro del hombre. Toda la historia es una lucha entre opresores y oprimidos. En cuanto al ‘compromiso político’, su opinión es que, a diferencia de muchos críticos de que el concepto del compromiso político pone en peligro la calidad de la obra, hay que tomar parte en la política.

⁵⁰ Macondo es el pueblo ficticio descrito en la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, mientras que Comala es el nombre del pueblo muerto y abandonado de la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

⁵¹ Jean Franco, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975. p. 306.

⁵² VV.AA. *op. cit.*, p. 59 y siguientes.

⁵³ "Maniqueísmo": doctrina fundada por el filósofo persa Manes que se basa en la existencia de dos principios eternos, absolutos y contrarios, el bien y el mal.

8.2. *Visión de Carpentier sobre la literatura hispanoamericana*

Según las palabras de Carpentier, ‘‘ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarlo [...]’’⁵⁴. Para comprender su tarea novelística, hay que aprender la teorización de la visión de la literatura hispanoamericana de Alejo Carpentier. Las teorías que sostiene y conjuga, según recoge el autor J. Rodríguez Puértolas⁵⁵, son las siguientes: *la teoría de contextos*, *la teoría de lo real maravilloso*, *la teoría de la novela como épica*, *la cuestión de literatura y conciencia política*, *el barroco como estilo literario latinoamericano* y, finalmente, *el concepto de Historia*. Dos de esas teorías —la teoría de lo *real maravilloso* y el barroco como estilo literario latinoamericano— ya las he tratado con anterioridad en este trabajo; ahora parece oportuno presentar, siquiera brevemente, las otras cuatro.

8.2.1. Teoría de los contextos

Aunque ya los he mencionado en un apartado anterior (‘‘Obra literaria de Alejo Carpentier’’, página 15), cabe ver ahora que se trata de los contextos que definen al hombre de América Latina, en concreto. Se trata de una clasificación cuidada, detallada, la que traza Carpentier sobre lo que él entendía por ‘‘contexto’’ que afecta la realidad de su continente. La clasificación se hizo en, al menos, once tipos de contexto diferentes: contextos raciales, económicos, ctónicos o lo universal-sin-tiempo, políticos, burgueses, de distancia y proporción (ligados a los naturales), de desajuste cronológico, culturales, lingüísticos, culinarios, de iluminación e ideológicos⁵⁶.

Así, los *contextos raciales* son la vida de los negros, indios y blancos, y, en el caso de Cuba, los afrocubanos. Por supuesto, incluyen la mezcla de razas, rasgo tan característico

⁵⁴ Alejo Carpentier, *Obras completas, Ensayos*, Siglo Veintiuno Editores, S.A. México, 1990, p.266, <http://books.google.hr/books?id=VvkWGaupxW8C&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false>, 5.9.2012.

⁵⁵ Citado en VV.AA. *op. cit.* p. 22.

⁵⁶ VV.AA. *op. cit.* p. 72 y siguientes.

de la América Latina. Así, en *Los pasos perdidos* encontramos el pasaje, muy significativo y explícito, que describe a Rosario:

Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera, que acababa de advertir al verla levantarse para poner el hato de ropa y el paraguas en la rejilla de los equipajes. Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza.⁵⁷

En relación con los *contextos económicos*, el autor advierte contra la inestabilidad y la dependencia de América Latina de países extranjeros, sobre todo porque los países latinoamericanos son ricos y, sin embargo, los habitantes viven en pobreza. Los contextos económicos se refieren a la coexistencia de sistemas económicos en el continente, donde se encuentran desde el feudalismo hasta el capitalismo, sin olvidar el socialismo.

Bajo los *contextos ctónicos* o *lo universal-sin-tiempo*, Carpentier entiende supervivencias de animismo, creencias y prácticas muy antiguas. Un ejemplo que los muestra, como escribe el autor, es la figura de un ángel que toca las maracas envuelto en una escena de un concierto clásico.

Los contextos políticos, representados en la continua lucha por la libertad e, incluso, por la revolución, se distinguen de los de Europa, como vemos, primordialmente, en la función del militar, puesto que en América Latina el militar sirve más bien para ejercer la represión dentro de sus propias fronteras.

Los contextos burgueses, entendidos como la precariedad de las burguesías nacionales americanas, significan la existencia de clases cuyos miembros pueden pasar rápidamente por las razones de dependencia que fueron mencionadas acerca de la economía.

Con *los contextos de distancia y proporción* remite a la vasta extensión geográfica de América comparada con la europea. América goza, además, de una naturaleza primitiva, casi intacta. En relación con ellos, *los contextos naturales* realizan las características de la primitiva, indomable, y catastrófica a veces, naturaleza americana.

Contextos de desajuste cronológico se hallan en actividades en que aún sobresalen las del arte y la literatura y donde se mezclan, con simultaneidad, personajes, instituciones o creencias que se podrían considerar contradictorias y excluyentes. Un ejemplo lo aporta el

⁵⁷ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994, p. 82.

propio Carpentier: “Prueba nuestro pintor sus primeros escauceos cubistas (hacia el año 1925), cuando ya el cubismo es cosa del pasado”⁵⁸.

En *los contextos culturales* cabe el desarrollo del castellano y su cultura en América Latina junto con las influencias de otras culturas —clásicas, europeas... Asimismo, subraya que América consta de masas analfabetas y que solamente la minoría es educada.

En la parte sobre *los contextos lingüísticos*, el novelista habla de la extraordinaria mezcla de idiomas y de sus particularidades.

Los contextos culinarios contienen también cierta mentalidad y filosofía del territorio, ya que la manera de cocinar y comer está arraigada en sus raíces indígenas, donde destacan alimentos como el ají o el maíz (frente al trigo europeo).

Con *los contextos de iluminación* destacan las diferencias entre países y ciudades, ya que, como dice Carpentier, la iluminación aparece como un elemento para la identificación y la definición.

Los contextos ideológicos forman las tendencias que influyen en la producción novelística. El autor llama la atención diciendo que la novela no debería convertirse en “tribuna o púlpito”⁵⁹.

8.2.2. Teoría de la novela como épica

La redefinición de la épica burguesa de la épica feudal es un elemento clave tanto en las teorías como en la obra de Alejo Carpentier, como podemos ver en el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” del libro *Tientos y diferencias*. Aquí el autor reflexiona sobre la dimensión épica de la novela, usando los ejemplos de los pueblos en Europa y comparándolos con el mestizaje de las razas y del lenguaje de América Latina, que se distinguen como los estratos sociales. Para Carpentier, la nueva materia épica hispanoamericana es esto, la realidad de América Latina:

Para el novelista hay materia dotada de dimensión épica donde hay estratos humanos, bloques humanos, distintos y caracterizados, que presentan peculiaridades anímicas,

⁵⁸ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Arca, Montevideo, p. 29.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

psicológicas, de acción colectiva, diferenciadas de otros bloques humanos, coterráneos, dotados de la misma nacionalidad.⁶⁰

Aquí está hablando sobre el proceso de la Revolución cubana y que surgen novelas que al final se muestran épicas, y concluye que en América Latina se ha abierto “la etapa de la novela épica que está en función de los contextos correspondientes”:

Un país nuestro puede cambiar de fisionomía en muy pocos años. En tales conmociones se ven mezclados, entremezclados, los que entendieron, los que se adaptaron y no se adaptaron, los de la praxis y los que permanecieron sentados, los vacilantes, los que marchan y los cogitantes eremitas, los arrastrados, los secretarios y los actuantes por convicción filosófica. Ahí en la expresión del hervor de ese plasma humano está la auténtica materia para el novelista nuestro.⁶¹

8.2.3. Literatura y conciencia política

Estrechamente relacionada con su teoría de la novela como épica está su visión de la literatura y la conciencia política. Carpentier se proclamaba siempre partidario de la fusión de la producción literaria y la conciencia política, lo que exigía la toma de partido ante las injusticias de la realidad histórica y contemporánea de la sociedad hispanoamericana. Esa fusión de literatura y libertad ya la había expresado desde su temprana participación en el vanguardista Grupo minorista. Más adelante, hablará de la relación entre literatura y revolución, de la postura del escritor frente a los dictadores, de la prioridad de ser ciudadano antes que escritor. Carpentier se mantuvo siempre como teórico y práctico del compromiso político del escritor y del artista.

8.2.4. El concepto de la historia

Todas sus novelas y cuentos se construyen a partir de hechos reales, es decir, son históricas y, además, suelen comprender una meditación sobre el momento histórico abordado —el de Colón, el de la revolución en Haití, etc. Sobre este concepto de la historia se hablará, de forma específica dada su relevancia, en los apartados que siguen.

⁶⁰ Alejo Carpentier, *Los pasos recobrados*, Ensayos de teoría y crítica literaria, p. 141: <http://books.google.com.pe/books?id=N1qI2lt7mRAC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> , 19.6.2012.

⁶¹ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Arca, Montevideo, p. 43.

9. LA HISTORIA Y LA FICCIÓN EN LAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

9.1. *La presencia de la historia en las obras de Carpentier*

Toda la narrativa de Alejo Carpentier se realiza a partir de hechos verdaderos, que han sido documentados y estudiados por los expertos y que se refieren al pasado. Además de utilizar los hechos reales, Carpentier tiene una gran habilidad para hacer su reconstrucción de épocas y, como ya hemos mencionado, se esmera en inventar los personajes que corresponden a un período histórico determinado. Asimismo, cuando trata los acontecimientos situados en el presente del autor, como ocurre en *Los pasos perdidos*, los relaciona siempre con un hecho grande e importante del pasado. Algunos críticos, como Claude Dumas, según recoge Alexis Márquez Rodríguez en su obra *Introducción a las obras completas de Alejo Carpentier: lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*⁶², consideran la obra de Carpentier con un sentido histórico universal como fundamento básico. Dumas afirma explícitamente que “*El siglo de las luces* es una obra histórica”⁶³, y, refiriéndose a toda la obra carpentierana, dice: “Más que la historia de un hombre de las Antillas el autor ha intentado hacer, como en el resto de su obra, la *Historia del Hombre en la Tierra*”⁶⁴. De todos modos, no todos piensan así. Se tiene el ejemplo de Edmundo Desnoes, quien contradice el pensamiento de Dumas: “Quiero aclarar que no considero a *El siglo de las luces* una novela histórica. Éste es un género menor, una subliteratura, y Carpentier es un escritor creativo. Mucho se ha hablado de la autenticidad literaria. Y Carpentier lo ha logrado”⁶⁵. Incluso hay quien, si no la niega, al menos matiza la afirmación atribuida a Claude Dumas, como hace Alicia H. Puleo, cuando afirma que “según Claude Dumas no es histórica sino eminentemente filosófica. Es la ‘*Historia del Hombre en la Tierra*’ (Dumas, 1970)”⁶⁶. Primaría, pues, la dimensión filosófica sobre la meramente histórica.

⁶² Alexis Márquez Rodríguez, *Introducción a las obras completas de Alejo Carpentier: lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI, México, 1984.

⁶³ En Alexis Márquez Rodríguez, *op. cit.*, p. 550.

⁶⁴ Claude Dumas, “El siglo de las luces, novela filosófica”, en *Homenaje a Alejo Carpentier, op.cit.*, p. 344.

⁶⁵ Edmundo Desnoes, “El siglo de las luces”, en *Homenaje a Alejo Carpentier, op.cit.*, p. 309.

⁶⁶ Alicia H. Puleo García, “*El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión*”, Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 1.

Lo que en *El siglo de las luces* resulta evidente, no obstante, es la función del elemento histórico como su carácter esencial y con el cual se unen otros elementos narrativos. Dumas sigue desarrollando su teoría sobre *El siglo de las luces*, pero también con las demás novelas, diciendo, como ya se ha indicado, que esa novela es sobre todo una novela filosófica, una novela de ideas y la primera de esas ideas es la intemporalidad del hecho histórico. Ya se ha mencionado el tema del tiempo, una constante en la obra que ha sido objeto de muchas interpretaciones, porque, según Carpentier, hay acontecimientos cuyas marcas y símbolos duran en la historia, en el tiempo, y solamente los aspectos que son externos, se modificarían por la influencia del tiempo. Lo esencial para el ser humano sería siempre lo mismo. He aquí como lo ve Carpentier:

En cuanto a lo histórico diré que creo de tal manera en la persistencia de ciertas constantes humanas que no veo inconveniente en situar una acción en cualquier momento del pasado puesto que los hombres en todas las épocas han tenido reacciones semejantes ante ciertos acontecimientos [...].⁶⁷

No se habla de la negación de la acción sobre las cosas y los hombres sino de una nueva manera de ver y percibir el sentido dialéctico de la historia, es decir, la *neodialéctica*. Por supuesto que Carpentier no es creador de una doctrina filosófica, pero es él quien da la vuelta al pensamiento primitivo de la dialéctica y esto constituye una de sus aportaciones al acervo cultural de su continente.

La historia está muy relacionada en sus novelas con los mitos de la Utopía o del Mundo Mejor o el tema de la revolución —que encontramos muchas veces en sus obras. La inclusión de los mitos y de los hechos o algunos elementos históricos es evidente, pero lo que queda sin calificar es la fe de Carpentier en el progreso histórico, en la postura positiva del futuro. Surge la pregunta de si la concepción de la historia que se halla en sus novelas avanza o solamente se repite, es decir, es circular. Varios críticos destacan su carácter pesimista, su tendencia a que no hay evolución en las obras sino que se trata de un círculo cerrado, de un retorno al punto de partida. Algunos atribuyen, no sin razón, esta concepción a la personalidad del autor o a la ideología de los surrealistas. Hay también muchos que creen en el carácter positivo y progresista de Carpentier, de forma que el ser humano avanzaría; entre ellos se encuentra el venezolano ya mencionado, Alexis Márquez

⁶⁷ "Habla de Alejo Carpentier", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier. Serie valoración múltiple, op.cit.*, p. 23.

Rodríguez, en cuyos pensamientos nos apoyaremos abundantemente en este trabajo. Es él quien destaca las palabras de Carpentier:

Pero sólo puedo rechazar lo que conozco. Como, igualmente, *sólo puedo seguir en lo que conozco por haberlo aceptado como bueno, después de haberlo conocido...* Se ha dicho que mis personajes suelen mostrarse pesimistas porque nunca parecen completamente satisfechos de lo realizado, de lo logrado. Pero es que el *hombre totalmente satisfecho de lo alcanzado* y que no busca algo más allá, se inmoviliza. Es decir: dejar de vivir, en el pleno sentido del término. La grandeza del hombre está en ‘no dormirse sobre sus laureles’—para emplear la expresión popular.⁶⁸

Aunque hay algunos críticos que dicen que esas palabras forman parte de la ideología adoptada después de la Revolución cubana, con la excusa de justificarse, sin embargo, según Márquez Rodríguez, la verdad es que esos pensamientos de Carpentier se ven en sus formulaciones teóricas antes de la misma revolución y la prueba se tiene en *El reino de este mundo*, que fue publicada diez años antes del triunfo de la revolución.

Se aborda a continuación el análisis del texto de estas dos grandes novelas, primero *El siglo de las luces* y luego *Los pasos perdidos*, con la vista puesta en la presencia de lo *real maravilloso* en relación con los personajes y la concepción de la historia y del tiempo en estas dos obras. Las distintas consideraciones irán acompañadas del apoyo de alguna o algunas citas significativas entresacadas del propio texto, sin que en ningún momento se haya pretendido realizar un listado exhaustivo de todas las referencias posibles existentes en el cuerpo de estas dos novelas. Huelga decir que esta sección recoge la parte más personal, en cuanto a la autoría, y más directa, en cuanto que se toma como campo de trabajo principal el texto mismo del novelista cubano.

9.2. Los hechos históricos en El siglo de las luces

La historicidad de la obra *El siglo de las luces* hace que a veces uno puede pensar, leyendo la novela, que esté ante un ensayo sobre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se definen muy bien las etapas históricas de la revolución y los participantes de la misma en estas diferentes etapas. Asimismo, las desconfianzas y las traiciones que se cometen, y cómo el personaje de Víctor Hugues va variando su ideología ajustándose a los distintos tiempos.

⁶⁸ Ibid, *op.cit.*, pp. 24-25.

Además de los protagonistas de *El siglo de las luces*, que representan lo *real maravilloso* de la obra, en ella aparecen, muchos hechos históricos, de los que algunos suenan insólitos y maravillosos por sí mismos. Un ejemplo muy claro de lo *real maravilloso* lo constituyen los sucesos durante Revolución francesa en el Caribe, es decir, el fenómeno del trasplante. Hay varios ejemplos del trasplante; así, uno de ellos se produce cuando Víctor, el gobernante de Guadalupe, destina la flota colonial para la actividad corsaria en todo el Caribe y perjudica a los barcos ingleses, norteamericanos e, incluso, españoles que navegaban en aquellas aguas. Así lo describe Carpentier:

La bandera enemiga era arriada sin resistencia, en señal de sumisión. Barloábanse las naves, saltaban los franceses a la otra, y se procedía a reconocer la carga. Si era de poca monta, se tomaba cuanto fuera útil—incluyendo el dinero y pertenencias personales de la tripulación intimidada— y traíase al *Ami du Peuple* lo que sirviera. Luego se devolvía la nave al humillado capitán, que proseguía su rumbo o regresaba al puerto de procedencia para reportar su desventura. Si la carga era importante y de valor, había instrucciones de tomarla con nave y todo —y más si la nave era buena— y conducirla a Pointe-à-Pitre con su tripulación.⁶⁹

Ahora bien, lo que él hacía para mantener el poder era enviar ricos regalos a los gobernantes de la metrópoli. Aunque eso fue una manera inteligente, además fue muy riesgosa y claro, como consecuencia, los actos de Víctor se convertirían en una guerra, que los norteamericanos llamarían “Guerra de los Brigantes”, guerra que impulsaría a los Estados Unidos a una declaración de enemistad con Francia en julio de 1798.

Otro ejemplo interesante son los sucesos de la deportación de la gente que antes había sido poderosa pero que en aquel momento había caído en desgracia por la Revolución. Esa gente se fue a Sinnamary, en la Guayana Francesa. Leyendo esta parte dramática e impresionante hallamos las caras de la gente todavía orgullosa y grande, pero al mismo tiempo se ve la amargura y la nostalgia por lo perdido. Además, el ambiente descrito es inhóspito, con un gran toque de virginidad al que los europeos no saben cómo enfrentarse.

La deportación, era muy cierto, había transformado Sinnamary en un rarísimo lugar, que tenía algo de irreal y de fantástico, dentro de la sórdida realidad de sus miserias y purulencias. En medio de una vegetación de los orígenes del mundo, aquello era como un Estado Antiguo, asolado por la peste, transitado por los entierros, cuyos hombres, vistos por un Hoggart, animaran una perenne caricatura de sus oficios y funciones. Ahí estaban los Sacerdotes, con sus libros prohibidos nuevamente sacados a la luz, que ahora celebran sus misas en la Catedral de la Selva: casa colectiva de indios, cuya sala común tenía algo de nave gótica, con sus empinadas vigueterías sosteniendo una

⁶⁹ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976, p. 185.

alta techumbre de hojas de palmera. Ahí estaban los Diputados, siempre divididos, discutidores, cismáticos, invocando la historia, citando textos clásicos, dueños del Ágora que era un traspatio de fonda, bordeado por corrales cuyos cerdos asomaban la trompa entre las rejas cuando las discusiones se acaloraban demasiado. Ahí estaba el Ejército, representado por el increíble Pichegru –Pichegru era un personaje que Esteban no acertaba a integrar en el personaje guayanés– que daba órdenes a una armada de espectros, olvidando que un Océano lo separaba de sus soldados. Y, en medio de todos, taciturno, aborrecido como un Atrida, estaba el Tirano de otros días, a quien nadie dirigía la palabra, sordo, ausente, indiferente al odio que suscitaba su presencia. [...] Y, hecho singular, todo aquel pasado de tragedia, vivido en el más vasto escenario del mundo, confería a Billaud-Varenes una escalofriante majestad de poder de fascinación ejercido sobre las personas que más lo destetaban. Mientras otros, que hubiesen podido ser tenidos por sus amigos, se alejaban ostentosamente de él, a su casa se acercaban, de pronto, con los más raros pretextos, algún andrajoso cura bretón, un antiguo girondino, un terrateniente arruinado por la liberación de esclavos, o uno fino abate de espíritu enciclopédico como este Brottier, a cuya puerta tocaba Esteban ahora, luego del tedioso viaje en goleta a lo largo de una costa baja, cubierta de marismas y manglares.⁷⁰

Como la trágica realidad de aquellos deportados, de la misma manera se encuentran las irónicas situaciones que a menudo se producían por las distancias inmensas que separaban los lugares de un mundo todavía sin la nueva tecnología ni los medios de comunicación. Las noticias que debían atravesar el océano tardaban mucho en llegar y un ejemplo se encuentra en la obra cuando Víctor, en nombre de Robespierre, todavía está gobernando en la Guadalupe sin saber que Robespierre ya había muerto:

Daba vueltas a la gran mesa del consejo, deteniéndose tras de los funcionarios que, abandonando sus tareas, se disputaban las hojas de periódicos recién llegados. “¿Te has enterado?, gritó al joven, señalando una noticia con mano temblorosa. Allí se estampaba la increíble crónica de lo ocurrido en París, el 9 Thermidor. “¡Miserables! —clamaba Víctor. Han derribado a los mejores”.⁷¹

Otro ejemplo ilógico y contradictorio se halla en el mismo título de la obra —un *siglo de las luces*. El título de la novela incluye el contenido irónico que parece aludir al florecimiento de las artes, las letras, la filosofía y el pensamiento en un mundo alterado, violento y en momento de revoluciones. Paradójicamente, parece que nadie hace nada con entusiasmo ni para hacer progresar la época bondadosamente. En las palabras de Esteban también se ve la decepción: “ [...] Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo. ”⁷² Un siglo de las luces, además, abordado en un contexto extremadamente alejado de su realización

⁷⁰ Ibid, pp. 230-231.

⁷¹ Ibid, p. 158.

⁷² Ibid, p. 267.

europea, entre unas gentes primitivas, iletradas, supersticiosas, entre unas zonas geográficas, selváticas y de naturaleza exuberante y cambiante.

9.3. *La revolución francesa en el Caribe y los personajes de El siglo de las luces*

Es bien sabido que muy relacionada con la idea de Carpentier sobre la historia, se encuentra también la de la revolución, ya que el deseo de libertad es una constante en sus relatos. En la obra narrativa de Alejo Carpentier el tema de la libertad es una constante. En *El siglo de las luces* hay pocas observaciones de la naturaleza, pues solamente se describe un poco el mar y la selva, aunque se puede ver la naturaleza como un personaje más de la obra porque Carpentier describe un mundo fantástico en el que se mezclan los colores y los olores más sorprendentes. Todo lo envuelve la atmósfera de fantasía ("Esta nave misma tenía algo de mágico [...]"⁷³). No obstante, lo *real maravilloso* americano en esta novela lo constituyen los personajes y la historia, que se combinan a través de todo el libro. En la obra se examina, entre otras cosas, la relación entre el artista y el político. La narración, que consta de tres partes y que presenta una estructura sinfónica con el capítulo siete muy corto dado que sirve como una coda de toda la obra, se basa en una sabia combinación de la elaboración de personajes que encarnan y sostienen su visión de las cosas, por un lado, y, por otro, con la recreación de una historia que muestra elementos míticos junto con los objetivos.

9.3.1. Víctor Hugues, el personaje histórico

Se pueden seguir en esta novela las aventuras de tres personajes y no se encuentra un protagonista claro y evidente. El primero de estos es Víctor Hugues, un personaje históricamente real y documentado, y los otros dos son Esteban y Sofía, personajes ficticios ambos pero verosímiles en cuanto a la situación histórica de la época en la que supuestamente vivieron.

⁷³ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976, p. 79.

Víctor se presenta como un personaje que es a la vez héroe y antihéroe y precisamente esta oposición lo hace un personaje muy característico de lo *real maravilloso*, como apunta Velayos Zurdo:

Lo prodigioso de Víctor Hugues, parecidamente a lo que ocurre con Henri Christophe, está en su vida misma, en el proceso vital que lo lleva a través de sucesivas etapas a las más altas posiciones: panadero, grumete, comerciante, contrabandista, conspirador, revolucionario, gobernador bajo el amparo de Robespierre, tirano a la sombra de Napoleón... En él se produce, a lo largo de ese proceso, una serie de mutaciones que, si bien no son infrecuentes en la realidad cotidiana —en la cotidianeidad de la historia—, no dejan de ser también insólitas, asombrosas, desconcertantes.⁷⁴

El mismo crítico continúa con estas pertinentes observaciones sobre el cambio que se produce en muchos héroes revolucionarios. En el resumen se veía que al principio Víctor Hugues introduce sus ideas de la Revolución francesa (libertad, igualdad y fraternidad) en la casa de los jóvenes. Pero muy pronto estas ideas no van a ser factibles y se van a corromper con el comité de salud pública, con la invención de su herramienta, la guillotina, con el abuso del poder, y con normas como poder traficar con esclavos que sean apresados de otros barcos y puedan ser vendidos, como hará el mismo Víctor Hugues cuando gobierne Guadalupe: Por ello, con voluntad de crítica de gran alcance, se dice, como una constatación: “La historia política es pródiga en ejemplos de revolucionarios muy conspicuos, auténticos héroes de gran nobleza y honestidad, que luego, cuando alcanzan el poder, se corrompen y devienen en saqueadores de los bienes sociales y en tiranos de sus pueblos”.⁷⁵ En este sentido, como ejemplo de este vaivén psicológico y político, resulta muy interesante ver cómo Víctor impone primero la libertad de los esclavos y después restablece la esclavitud con el mismo carácter anterior:

“Sí, también llevamos la máquina. ¿Pero sabes lo que entregaré a los hombres del Nuevo Mundo?” Hizo una pausa y añadió, apoyado en cada palabra: “El Decreto del 16 Pluvioso del año II, por el que queda abolida la esclavitud. De ahora en adelante, todos los hombres, sin distinción de razas, domiciliados en nuestras colonias, son declarados ciudadanos franceses, con absoluta igualdad de derechos”.⁷⁶

[...] El hombre que había vencido a Inglaterra en la Guadalupe; el Mandatario que no había retrocedido ante el peligro de desencadenar una guerra entre Francia y los Estados Unidos, se detenía ante el abyecto Decreto del 30 Floreal. Había mostrado una energía tenaz, casi sobrehumana, para abolir la esclavitud ocho años antes, y ahora mostraba la misma energía en restablecerla. Asombrábase la mujer ante las distintas enterezas de un hombre capaz de hacer el Bien o el Mal con la misma frialdad de

⁷⁴ Óscar Velayos Zurdo, *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Nexos, Ediciones Península, Barcelona, 1985, p. 114.

⁷⁵ *Ibid*, p. 114.

⁷⁶ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976, p. 127.

ánimo. Podía ser Ormuz como podía ser Arimán; reinar sobre las tinieblas como reinar sobre la luz. Según se orientaran los tiempos podía volverse, de pronto, la contrapartida de sí mismo.⁷⁷

9.3.2. Esteban y Sofía

Por otro lado, tenemos a Esteban y Sofía, que son personajes inventados pero que representan una realidad igualmente maravillosa puesto que ambos buscan un Mundo Mejor y en un primer momento este lugar para ellos es Europa: ‘‘Esteban soñaba con París, sus exposiciones de pintura, sus cafés intelectuales, su vida literaria [...] Para Sofía, quedaban las funciones de la Opera y del Teatro Francés, en cuyo vestíbulo podía admirarse algo tan bello y famoso como el Voltaire de Houdson’’.⁷⁸ Se puede decir que se complementan; su diferencia está en el hecho de que Esteban tiene la oportunidad de hacer parte de la Revolución, de pasar de la teoría a la praxis, mientras que Sofía no conoce la praxis. Sin embargo, Esteban se decepciona mucho con la Revolución, es decir, con los procedimientos de la misma. Sofía opinaba que ‘‘Esteban había pasado por ciertas experiencias dolorosas [...], pero acaso fuese víctima de un idealismo exagerado; ella admitía que los excesos de la Revolución eran deplorables, pero las grandes conquistas humanas sólo se lograban con dolor y sacrificio’’.⁷⁹ Se decepciona sobre todo con Víctor, de forma que se irá alejando de él hasta terminar por odiarlo y sentirse asqueado con él por el hombre en el que se ha convertido: ‘‘Sofía le preguntó, de pronto, por Víctor Hugues. ‘‘No me hables de Víctor Hugues —dijo el hombre, registrando sus alforjas de marino—. Hay una carta de él para ti. Se nos ha vuelto un monstruo’’.⁸⁰

A diferencia de Víctor Hugues, el personaje de Esteban representa a la revolución ‘‘utópica’’, es decir, a una revolución que aún se puede conseguir. Esto le lleva a tener muchas insatisfacciones, a contemplar cómo todo en lo que creía ha desaparecido, que la revolución que él soñaba no había llegado. Cuando Esteban regresa a casa otra vez, se siente cansado y consumido por la falsa e ideal Revolución. En Esteban ha nacido ya un sentimiento de duda hacia la Revolución, puesto que la ve fallar en sus promesas dadas y la

⁷⁷ Ibid, p. 331.

⁷⁸ Ibid, p. 23.

⁷⁹ Ibid, p. 268.

⁸⁰ Ibid, p. 262.

ve, además, como un ejemplo de deshumanización. Sin embargo, todavía cree en ella, solo que ya no quiere seguir luchando por ella:

“Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas, de los Mundos Mejores creados por las palabras [...]. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo”.⁸¹

No obstante, al final es precisamente él quien con su prima se lanza a la calle el 2 de mayo de 1808 en Madrid a luchar contra las tropas napoleónicas y muere al lado de su prima luchando por una ciudad, por un país que no son suyos.

Sobre Sofía se ha escrito que encarna a la heroína de todos los lugares del mundo, la mujer revolucionaria de todos los tiempos, de todas las épocas: sería un arquetipo más que un ser de carne y hueso. Ella pasa toda la vida deseando realizarse y participar de alguna manera en la Revolución, así que, ya en La Habana, se dedica a aliarse contra el régimen español. Luego, abandona su patria y su familia y emprende el viaje para ver a Víctor Hugues, dado que pensaba que a su lado podía sentirse útil, podía hacer algo para ayudar a los demás y su vida podía tener sentido. Mas, en cuanto llega a Cayena, se da cuenta de que la realidad es diferente, se decepciona mucho con Víctor, un hombre ahora brutal e irreconocible, y decide alejarse de él:

Y siguió descolgando cosas, atendiendo a que el otro, con mano rabiosa, terminara de llenar el papel. “Así que eso es todo? —preguntó todavía el hombre—. ¿No nos queda nada?” “Si. Algunas imágenes.”, respondió Sofía. El Mandatario anduvo hasta la puerta. Tuvo una horrible sonrisa conciliadora: “¿No vienes? —Y ante el silencio de ella: ¡Buen viaje!”.⁸²

Por ello, dada su total decepción con Hugues, la única manera que le queda a Sofía para cumplir su honda aspiración revolucionaria será combatir y morir por el pueblo español y sus ansias de libertad contra la tiranía extranjera.

Con el personaje de Sofía el autor establece otro tema de la obra que es la religión. Como el personaje de Sofía va evolucionando desde posiciones muy religiosas, la describe casi como monja (“Sintiéndose rondada por las monjas que la instaban [...] a que se hiciera una sierva del Señor [...]”⁸³) hasta que con la llegada de Víctor y sus nuevas ideas abandonará

⁸¹ Ibid, p. 267.

⁸² Ibid, p. 345.

⁸³ Ibid, p. 24.

los ideales católicos hacia casi el ateísmo, o la creencia en el dios de los filósofos. Sofía puede encarnar también la imagen de una revolución que no se ha dado, una revolución fracasada.

Por lo que respecta a Víctor Hugues, al final de la obra se le encuentra solitario y con el aspecto de un tirano débil e incapaz. Reconoce su traición de sí mismo, es decir, traición de todos los ideales y ambiciones a los que aspiraba como joven y cuando todavía era un hombre bastante honorable y útil. Su personaje se opone al de Sofía, que tiene la postura más positiva de estos tres personajes y que, aunque ella también termine mal, voluntariamente cumple con los ideales que Víctor había traicionado, y, como se ha dicho anteriormente, con una energía esplendorosa, va a luchar por un pueblo que no es el suyo.

9.3.3. El papel de la esclavitud en *El siglo de las luces*

De forma sorprendente y dramática, el breve prólogo de la novela *El siglo de las luces*, que está escrito en primera persona, como un testimonio y una valoración personales, a diferencia del resto de la novela, que utiliza la tercera persona narrativa, más distanciada, se abre con estas poderosas y rítmicas palabras:

Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros.⁸⁴

Como indica H. Puleo, la máquina se refiere a la guillotina, ‘’aplicación de la técnica a la eliminación de los opositores a la Revolución Francesa’’.⁸⁵ Ya en la primera frase se anuncia uno de los temas principales de la obra, la irónica vuelta de la opresión del pueblo. De esto, se puede constatar que a partir del motivo de la esclavitud, es decir, de la abolición y la reinstalación de la misma, se organiza el cuerpo narrativo central, que cuenta con los capítulos II, III, IV y VI.

En el capítulo II se ve el deseo y el vigor de Víctor por el cambio que hará en Nuevo Mundo (‘’El Decreto del 16 Pluvioso del año II, por el que queda abolida la esclavitud. De ahora en adelante, todos los hombres, sin distinción de razas, domiciliados en nuestras

⁸⁴ Ibid, p. 7.

⁸⁵ Alicia H. Puleo García, *"El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión"*, Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 2.

colonias, son declarados ciudadanos franceses, con absoluta igualdad de derechos”⁸⁶). En el capítulo III Víctor logró imponer la libertad (“En todas las costas del África se sabía ya que la República había abolido la esclavitud en sus colonias de América y que, en ellas, los negros eran ciudadanos libres”⁸⁷). Ya habían introducido la guillotina y, en el capítulo IV, se dieron cuenta de que esa máquina no les había servido y pensaban en abolir el Decreto del 16 Pluvioso (“Si hubiese que empezar de nuevo [...] no prodigaría la libertad a hombres que no saben a qué precio se alcanza [...]”⁸⁸). Finalmente, en el capítulo VI, Víctor Hugues restableció la esclavitud (“[...] promulgada era la Ley del 30 Floreal del Año X, por la cual se restablecía la esclavitud en las colonias francesas de América, quedando sin efecto el Decreto de 16 Pluvioso del Año II.”⁸⁹). Llegamos a la conclusión de que el tema de la esclavitud es el núcleo central de la novela. Se concreta, legalmente, en el Decreto del 16 Pluvioso del año II, que declara abolida la esclavitud en las colonias de Ultramar, y la ley del 30 Floreal del año X, que restablece la esclavitud. La acción de la novela en este escenario se establece entre esos dos acontecimientos. Hay que destacar que este tema de la esclavitud actúa como principal elemento caracterizador y catalizador de las transformaciones de los tres personajes, sobre todo del personaje histórico —Víctor Hugues. Ahora bien, los demás personajes principales, es decir, Esteban y Sofía, también por su postura respecto a la esclavitud, establecen con él relaciones positivas y luego negativas o, si se quiere, lo acompañan o lo abandonan.

Lo *real maravilloso* impregna, pues, la narración de *El siglo de las luces*, por encima o por debajo de la reconstrucción de tipo histórico, como en este caso, la de la esclavitud y sus vaivenes de abolición y reintroducción. Lo hace, como se ha podido ver por los ejemplos aducidos, tanto en el quehacer y devenir de sus personajes —especialmente, en el del extraordinario Víctor Hugues— como en el sorprendente desarrollo de los acontecimientos, con sus circunstancias temporales y geográficas.

⁸⁶ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976, p. 127.

⁸⁷ *Ibid*, p. 190.

⁸⁸ *Ibid*, p. 223.

⁸⁹ *Ibid*, p. 328.

9.4. Lo real maravilloso en Los pasos perdidos

Los pasos perdidos es considerada como la obra en la que más se manifiesta lo *real maravilloso* de la narrativa ficcional de Alejo Carpentier, junto con *El reino de este mundo*, según los estudios de Óscar Velayos Zurdo. Conviene recordar que lo *real maravilloso* se manifiesta diferentemente en cada una de sus obras narrativas, abarcando varias dimensiones en que se puede expresar. Así, a diferencia de *El siglo de la luz*, *Los pasos perdidos* presenta lo *real maravilloso* en la naturaleza y no tanto en la historia latinoamericana, pese a que en la obra se hallan varias referencias a acontecimientos históricos. El interés del autor, y, por consiguiente, el del lector, se dirige hacia la realidad natural de América Latina y la relación que tiene el hombre con esa naturaleza característica de América. Cabe destacar, sin embargo, que el tema de la naturaleza en las obras de Carpentier se diferencia no poco de las tendencias que se hallan en la famosa *novela de la tierra*. Ahora bien, la diferencia no estaría tanto en el tratamiento de la naturaleza como en el del tiempo.

9.4.1. La concepción del tiempo en Los pasos perdidos

Alejo Carpentier, en efecto, tiene otro planteamiento de la naturaleza, distinto al de los grandes maestros de la novela de la tierra, y éste consiste en su concepción de la realidad americana, en la que forma parte la cuestión del tiempo, con un enfoque del tiempo que trata el manejo del mismo como cuestión ontológica o metafísica.

De todos modos, la naturaleza de *Los pasos perdidos* sigue siendo violenta y fuerte, dado que se trata de un paisaje casi intocado por el hombre, como lo era en las *novelas de la tierra*, y es imprescindible ver al autor como experto en describir lo que ve, una naturaleza magnífica percibida por todos los sentidos:

No hablamos. Nos sentimos sobrecogidos ante el Fausto de las magnas obras, ante la pluralidad de los perfiles, el alcance de las sombras, la inmensidad de las explanadas. Nos vemos como intrusos, prestos a ser arrojados de un dominio vedado. Lo que se abre ante nuestros ojos es el mundo anterior al hombre. Abajo, en los grandes ríos, quedaron los saurios monstruosos, las anacondas, los peces con tetas, los laulus cabezones, los escualos de agua dulce, los gimnotos y lepidosirenas, que todavía cargan con su estampa de animales prehistóricos, legado de las dragonadas del Terciario. Aquí, aunque algo huya bajo los helechos arborescentes, aunque la abeja

trabaje en las cavernas, nada parece saber de seres vivientes. Acaban de apartarse las aguas, aparecida es la Seca, hecha es la yerba verde, y, por vez primera, se prueban las lumbreras que habrán de señorear en el día y en la noche. Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuatro Día de la Creación.⁹⁰

Carpentier transmite sus impresiones mediante sus textos y, probablemente, el hecho que las refuerce es que escribe sobre la misma geografía que había visitado y visto previamente, porque, como se sabe, en Venezuela completa su visión de América, que tantos años había buscado. Precisamente la sensación de que se viaja contra el tiempo constituye la clave fundamental de *Los pasos perdidos*. Carpentier explica así su visión:

Una serie de circunstancias felices hicieron que un buen día viniese yo a Venezuela, en el año 1945. Y una realidad telúrica, una realidad humana, *una realidad geográfica, que yo no sospechaba, aunque antes me lo había barruntado y la esperaba como una necesidad que viniese a mi encuentro*, se me presentó.⁹¹

Ya se ha destacado que el factor decisivo en la contemplación de Venezuela como el lugar que mejor contiene y demuestra el Continente fue el viaje en que sobrevoló en avión el río Orinoco a baja altura. Otra vez realizó el viaje, pero en autobús, desde Caracas hasta Ciudad Bolívar, en dos días y medio. Continuó el viaje por el Orinoco en chalana y lancha. Dicha experiencia la presentó en dos obras; una de ellas es, obviamente, *Los pasos perdidos* (1953), y la otra, "Visión de América", una serie de reportajes publicados en el periódico "El Nacional", de Caracas, en 1947, lo que quiere decir que los escritos periodísticos preceden en el tiempo a la novela. Durante esos viajes, Carpentier logra obtener e inventar todos los personajes y hechos que se expresarán en su novela. A propósito de esto, A. Márquez Rodríguez destaca las palabras de Carpentier, quien revela:

Y recuerdo que una tarde, en la confluencia del Orinoco y el Vichada, en una tarde luminosa, extraordinaria, tuve algo así como una iluminación: la novela *Los pasos perdidos* nació en pocos segundos, completamente construida, estructurada, hecha; no tenía más que volver a Caracas y escribirla. Y es que para mí esos nueve días de meditación a lo largo del Orinoco habían sido un acontecimiento capital. Yo llevaba por toda lectura el viaje de Gumilla y el viaje de Humboldt. Y sentado en la toldilla de proa estaba constantemente cotejando con un lápiz lo que veía en ambas orillas del río y lo que habían pintado Gumilla y Humboldt. Y me encontraba con muchas de las cosas pintadas por Gumilla y por Humboldt no habían cambiado de aspecto. Y de repente empecé a mirar el paisaje del Orinoco como una especie de materialización del tiempo. Ese viaje hacia las fuentes (no llegué a ellas, desde luego), a contracorriente, era como una especie de recurrencia en el tiempo. Y efectivamente: a medida que adelantaba a lo largo del río veía poblaciones que cada vez se iban alejando más en el tiempo de lo que podíamos llamar la historia actual y

⁹⁰ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994, p. 185.

⁹¹ Alejo Carpentier, "Un camino de medio siglo" en *Razón de ser, op. cit.*, p. 41.

contemporánea. Pueblos encantadores, pero a donde no llegaba una vida igual a la que podía haberse llevado en un pueblo de la Edad Media.⁹²

Lo que Carpentier dice en este fragmento es que América es el único continente en que el hombre de hoy (y de su tiempo) puede compartir su hábitat con los pueblos que se pueden situar en épocas anteriores al siglo XX y que retroceden hasta el neolítico. Esta situación que manifiesta la realidad de América está muy de acuerdo con la teoría de lo *real maravilloso*. La coexistencia de épocas y de naciones distintas implica distintas costumbres, distintas culturas, distintos valores. En este sentido, la coexistencia de estadios distintos en un mismo tiempo-espacio logra su cumbre cuando en la misma frase, es decir, en el mismo lugar, se encuentran el Capitán de Indios y el avión. Físicamente los separan sólo 150 metros, pero como dice Carpentier:

El avión está, acaso, a unos ciento cincuenta metros del suelo, bajo un pesado techo de nubes prestas a romperse en lluvia nuevamente; pero no son ciento cincuenta metros los que separan la maquina volante del Capitán de Indios, que la mira, desafiante, con la mano aferrada al arco: son ciento cincuenta mil años.⁹³

Así pues, en plena selva del río Orinoco es donde Carpentier llega a tener la sensación mencionada de recurrencia en el tiempo y su dimensión ontológica:

En cierto modo, el Orinoco era para mí una materialización del tiempo en las tres categorías agustinianas: tiempo pasado (tiempo del recuerdo), tiempo presente (tiempo de la intuición), tiempo futuro (tiempo de la espera). Los tres elementos se encontraban para mí presentes en ese río.⁹⁴

Márquez Rodríguez, ya mencionado anteriormente y uno de los expertos que más saben sobre Carpentier, compara el planteamiento temático acerca del tiempo en *Los pasos perdidos* con el realizado en *Viaje a la semilla*. De todos modos, hay que destacar una diferencia: en *Viaje a la semilla* se trata del problema de la reversión del tiempo en un personaje pero en *Los pasos perdidos* el problema se establece en relación con el Hombre en general, como ente abstracto. Por decirlo con otras palabras, en la primera novela el planteamiento se hace en el nivel personal o individual, mientras que en la segunda se realiza en el nivel antropológico o filosófico. Cabe señalar otra diferencia, pertinente para este punto, y es que del argumento de *Viaje a la semilla* se puede decir que es fantástico, mientras que el argumento de *Los pasos perdidos* es totalmente realista y su planteamiento

⁹² Ibid, pp. 43-44.

⁹³ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994, p. 228 .

⁹⁴ Alejo Carpentier, "Un camino de medio siglo" en *Razón de ser*, cit., p. 41.

se expone como formulación consciente e intencional, que destaca el propio autor. Efectivamente, en *Los pasos perdidos*, como afirma Márquez Rodríguez,

[...] Hay un esquema teórico previo, una inquietud metafísica, una meditación indagatoria acerca de la posibilidad de viajar el hombre en el tiempo, remontándose en su pasado hasta sus propios orígenes. Posibilidad que se le plantea a Carpentier en forma muy concreta y objetiva, cuando hace su viaje a contracorriente del Orinoco, en 1947.⁹⁵

Siguiendo el análisis del mismo autor, Márquez Rodríguez, resulta interesante señalar que, en su opinión, el planteamiento de esta novela tiene un antecedente en la novela de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (1902), novela de un viaje hacia el interior de la selva congoleña que simboliza el viaje hacia el interior oscuro de uno mismo (‘Remontar aquel río era regresar a los más tempranos orígenes del mundo, cuando la vegetación se agolpaba sobre la tierra y los grandes árboles eran los reyes.’⁹⁶). Conrad, en efecto, también navegó por los ríos, pero por los africanos, y los acontecimientos de su novela coinciden con los de su vida real. Sin embargo, para evitar problemas de fuentes e inspiración, conviene tener en cuenta que el autor afirma que Carpentier aclaró que cuando navegaba por el Orinoco no había leído *El corazón de las tinieblas*. Por lo demás, la diferencia esencial entre estas dos novelas estriba en que en la obra de Conrad la referencia al tiempo es únicamente una fugaz reflexión, mientras que en la obra de Carpentier es el punto de partida de una complicada y amplia estructura novelesca.

El viaje hacia el interior de la selva venezolana, que simboliza el viaje hacia el pasado, en *Los pasos perdidos* se va clasificando por las etapas cada vez más lejanas en el tiempo, de vuelta a los orígenes. El musicólogo emprende el viaje en una ciudad de la sociedad capitalista del siglo XX. Después, va cada vez más allá, como ya se ha dicho, por diferentes estadios, como el Romanticismo, la Colonia, la Conquista, la Edad Media, la Antigüedad, el Paleolítico, el Cuarto Día de la Creación, etc. Esas etapas son representadas en lugares reales, en unos pueblos que existen en aquel ambiente geográfico. Por ejemplo, la parte de la novela donde el protagonista se da cuenta de que parece como si estuviera en la época de los conquistadores:

Yo me había divertido, ayer, en figurarme que éramos Conquistadores en busca de Manoa. Pero de súbito me deslumbra la revelación de que ninguna diferencia hay entre esta misa y

⁹⁵ Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Madrid, 1982, p. 406.

⁹⁶ Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, op. cit., Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 65.

las misas que escucharon los Conquistadores del Dorado en semejantes lejanías. El tiempo ha retrocedido cuatro siglos.⁹⁷

Una extraña situación, como la del avión y el Capitán de Indios, crea una distorsión de conocimientos del pasado, presente y futuro. A este respecto, resultan atinadas las disquisiciones de Márquez Rodríguez:

El planteamiento de la novela, sin embargo, pone en evidencia el carácter relativo de las mismas. Para el lector desprevenido, seguramente, el avión resume el presente, frente al más remoto pasado que se sintetiza en el Capitán de Indios. Mas para éste no será igual. ¿No es él también el presente?, se pregunta muchas veces el personaje de Carpentier. Y de hecho, si el avión es el presente para nosotros, para el Capitán de Indios, aunque no alcance el mismo nivel de formulación, el avión representa el futuro.⁹⁸

El protagonista, cuando regresa a la ciudad y ve todas las calles y los lugares conocidos, se da cuenta de que este concepto del estilo de vida es poco convencional y compacto. Es entonces cuando llega a tener sentido para él el extraño nombre de la taberna que ha visto al comienzo de su viaje —*Los Recuerdos de Porvenir*. Habla de los conceptos de pasado, presente y futuro porque siente que ellos ya no existen para él. Destaca que el viaje a la selva ha cambiado su vida, y ahora tiene razón para vivir:

Yo vivo aquí, esta noche, de tránsito, acordándome del porvenir —del vasto país de las Utopías permitidas, de las Icarías posibles—. Porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro. No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; no puede ser presente esta fría geometría sin estilo, donde se cansa y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto; en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis. No acepto ya la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-Ninguno, ni admito que el ritmo de mi existencia sea marcado por el mazo de un cómitre.⁹⁹

Asimismo, aunque con menor intensidad, también en la novela *El siglo de las luces* encontramos sucesos en los que es evidente el relativismo de las referencias de tiempo y cómo el mismo produce trastornos y desviaciones. Esas situaciones, como ya hemos citado antes, terminan por ser paradójicas e irónicas, como en el aludido ejemplo de cuando Víctor gobierna en nombre de Robespierre sin saber que éste ya está guillotinado, es decir, está muerto. Esta distancia física, que causa que las noticias lleguen tarde, provoca un desajuste cronológico que perturba la vida de los personajes. Una dimensión filosófica en esta obra se plantea en el hecho de que al tiempo no se lo puede hacer volver. Como en *Los*

⁹⁷ Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994, pp. 175-176.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 408.

⁹⁹ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994, p. 251.

pasos perdidos, donde el narrador fracasa en conseguir volver a su paraíso, Santa Mónica de los Venados, lo mismo pasa en *El siglo de las luces* con Esteban, quien, vuelto a La Habana, se da cuenta de que está enamorado de Sofía y quiere retornar a los buenos tiempos de su adolescencia.

No sabía ella qué hacer, qué decir, casi avergonzada de tener que padecer aquel monólogo lleno de enojosas confesiones que se referían a triviales desengaños de alcoba, a anhelos nunca colmados, a la oscura espera de algo que hubiese devuelto el visitador de tierras áridas a su punto de partida. “ ¡Basta ya!” , gritó Sofía, con la cólera pintada en el semblante. Acaso otra escuchara aquello mismo con interés. Pero, para su inaquiescencia, todo sonaba a falsa moneda verbal. Y a su medida que el otro apretaba el ritmo de sus palabras, apretaba ella el de los “ ¡Basta ya!” , subiendo el diapasón hasta un registro conclusivo, terminante, irrebalsable. Hubo un silencio colmado de angustia. Ambos eran golpeados por latidos internos como si juntos hubiesen llevado a cabo un enorme esfuerzo. “Lo has roto todo; lo has destrozado todo” , dijo ella. Y era Sofía, ahora, quien se quebraba en llanto, echando a correr bajo la lluvia... Cayó la noche sobre un yacente. Ya nada sería como antes.¹⁰⁰

Carpentier emplea el tiempo, también, como recurso técnico, además de emplearlo como tema de la obra. Como ejemplo, hemos escogido la parte donde Carpentier describe el deseo de anular la opresión de los relojes:

Atado a mi técnica entre relojes, cronógrafos, metrónomos, dentro de las salas sin ventanas revestidas de fieltros y materias aislantes, siempre en lugar artificial, buscaba, por instinto, al hallarme cada tarde en la calle ya anochecida, los placeres que me hacían olvidar el paso de las horas. Bebía y me holgaba de espaldas a los relojes [...]¹⁰¹

Esas dos dimensiones del estilo neobarroco, el tiempo como tema y como recurso técnico, establecen una relación dialéctica a través del salto hacia atrás en el tiempo. Aunque la obra comienza con un transcurso lineal, eso se pierde en el momento en que el protagonista llega a Santa Mónica. Allí ya no hay fechas, ni días, ni horas:

Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones huera, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas. Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil.¹⁰²

Instalado en esta selva “prehistórica”, el protagonista cree vivir en otro ciclo, en otra época de la vida. Es el momento cuando la realidad latinoamericana se hace ficción y se crea un nuevo mito, o el *archivo*, como lo llama Roberto González Echevarría. El archivo

¹⁰⁰ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, pp. 276-277.

¹⁰¹ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994, p. 13.

¹⁰² *Ibid*, p. 196.

es un mito nuevo y moderno, pero basado en la forma antigua. La característica de los archivos es que siempre contienen un manuscrito inacabado. Durante su estancia en la metrópoli, el narrador-protagonista escribe una serie de artículos sobre su viaje y sus aventuras y trata de venderlos (“Ese fue el momento en que acepté la suma considerable ofrecida por el periódico de mi rescate para reservarle la exclusividad de innumerables mentiras —ya que son cincuenta cuartillos de mentiras las que voy a vender ahora.”¹⁰³).

9.4.2. Las referencias literarias y culturales en *Los pasos perdidos*

Los artículos mencionados pueden ser, según González Echevarría, los fragmentos que tienen el mérito de permitir la aparición de la novela *Los pasos perdidos*. Es algo ya citado antes, un recurso que se puede encontrar en el *Quijote* y muchas novelas modernas, en las que un manuscrito no terminado significa la novela en la que aparece. En los términos del prólogo de *El reino de este mundo*, el narrador-protagonista anónimo, quiere entrar, como *don Quijote*, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. Una referencia explícita al tema del *Quijote* se ve cuando el narrador conoce a la mujer que se llama Rosario y comienza a recitar los famosos versos del inicio de *don Quijote*, lo que es solamente una de las muchas muestras de intertextualidad, además de las reescrituras, en los relatos de Carpentier.

Además del *Quijote*, en sus obras se encuentran numerosísimas referencias literarias y culturales y, por pura lógica, abundan los hechos históricos o simplemente las alusiones a tratados filosóficos y obras musicales. El musicólogo se enamora de la Dulcinea del Nuevo Mundo, puesto que ella encarna la esencia de la feminidad. Muy diferente de Mouche, su fría y voluntariosa amante, Rosario no presenta una amenaza a su autoridad, sino que empieza a llamarse ella misma *Tu mujer*:

Es mujer de tierra, y mientras se ande sobre la tierra y se coma, y haya salud, y haya hombres a quien servir de molde y medida con la recompensa de aquello que llama “el gusto del cuerpo”, se cumple un destino que más vale no andar analizando demasiado, porque es regido por “cosas grandes”, cuyo mecanismo es oscuro, y que, en todo caso, rebasan la capacidad de interpretación del ser humano. Por lo mismo suele decir que “es

¹⁰³ Ibid, p. 238.

malo pensar en ciertas cosas”. Ella se llama a sí misma *Tu mujer*, refiriéndose a ella en tercera persona: “*Tu mujer* estaba durmiendo; *Tu mujer* te buscaba...”¹⁰⁴

El conocimiento literario del novelista es muy importante y extenso, como muestra el gran número de obras citadas a lo largo de *Los pasos perdidos*. Así, encontramos referencias a Shelley, *Fausto*, *La Odisea*, etc.; a los libros sagrados americanos como el *Popol Vuh*, que se integra con la entrada definitiva al mundo primitivo, y lo menciona muchas veces en el libro:

Fray Pedro me pregunta si he leído un libro llamado *Popol-Vuh*, cuyo mismo nombre me era desconocido. "En ese texto sagrado de los antiguos quitchés —afirma el fraile—, se inscribe ya, con trágica adivinación, el mito del robot; más aún: creo que es la única cosmogonía que haya presentado la amenaza de la máquina y la tragedia del Aprendiz de Brujo."¹⁰⁵

Otro ejemplo lo hallamos en la parte donde Carpentier describe la selva y hace la referencia a la Biblia:

Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del Creador —la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo.¹⁰⁶

El crítico Cristo Rafael Figueroa Sánchez¹⁰⁷ afirma que en la obra *Los pasos perdidos* aparece también un diálogo intertextual con los pensamientos del propio Carpentier en su obra ensayística *Tientos y diferencias*. Cuando Carpentier se refiere a los contextos ctónicos, dice que: “En la portada de una iglesia de Misiones aparece, dentro de un clásico concierto celestial, un ángel tocando maracas. Esto es lo importante, un ángel tocando maracas. El bajo medioevo americanizado.”¹⁰⁸, mientras que en *Los pasos perdidos* el protagonista describe la misma visión al referir la fiesta patronal que se celebra en Santiago de los Aguinaldos: “Un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero esculpido en el tímpano de la iglesia, incendiada, era algo que no había visto en otras partes.”¹⁰⁹

¹⁰⁴ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial ,S.A. Madrid, 1994, p. 179.

¹⁰⁵ Ibid, p. 201.

¹⁰⁶ Ibid, p. 185.

¹⁰⁷ Cristo Rafael Figueroa Sánchez, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Editorial Universidad de Antioquia, Colombia, 2008, <http://books.google.hr/books?id=cwtw1zicUU0C&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false>, 5.9.2012.

¹⁰⁸ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, ARCA Editorial, Montevideo, 1967, p. 22.

¹⁰⁹ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial ,S.A. Madrid, 1994, p. 119.

Alejo Carpentier no se puede relacionar biográficamente, de todos modos, con ninguno de sus personajes, aunque en sus obras haya muchas referencias autobiográficas. *Los pasos perdidos* es la excelente muestra de una alegoría de la separación cultural existente entre dos mundos, que parecen irreconciliables, y permite observar el contraste entre la vida en las grandes ciudades modernas y la ciudad selvática. La sobreabundancia de referencias literarias y culturales, de episodios de intertextualidad con obras ajenas y obra propia, refuerza ese doble efecto, conscientemente buscado, porque es conceptual y estilístico, de la plasmación narrativa de lo barroco y lo *real maravilloso*.

9.4.3. La dualidad de los personajes de *Los pasos perdidos*

El musicólogo, de raíces hispanas, es un hombre que vive en Nueva York e inadaptado (“Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno [...] — no veía dónde hallar alguna libertad fuera del desorden de mis noches, en que todo era buen pretexto para entregarme a los más reiterados excesos.”¹¹⁰), pero lo es también en Santa Mónica, donde no puede crear la obra que ha soñado. Acostumbrado a vivir en la civilización moderna, sucumbe ante la necesidad de papel, algo que en la ciudad puede encontrar en cada camino. En esa dualidad de sus ambiciones y en la desigualdad geográfica de sus anhelos personales y profesionales, está su tragedia, ya que está atrapado entre dos mundos opuestos, inconciliables e insatisfactorios y él tiene que optar por vivir en uno de ellos, pero lo que no puede hacer es vivir sin escribir.

En los personajes de esta obra se capta la discordia entre el “yo” de verdad, el profundo y auténtico, y el “personaje” que persiste en ser ante la sociedad. Ya se ha hablado del protagonista, quien tiene muchos papeles, como el de naturalista o conquistador e, igualmente, como antropólogo. En *Los pasos perdidos*, también Ruth, la esposa del protagonista, que es actriz de profesión, actúa no solamente en el escenario sino que, sobre todo, representa varios papeles en la realidad, especialmente cuando quiere recuperar a su marido:

Mi esposa ha dejado el teatro para interpretar un nuevo papel: el papel de esposa. Esta es la tremenda novedad que me tiene volando sobre los humos de suburbios que jamás creía ver más, en vez de estar preparando ya la vuelta a Santa Mónica de los Venados, donde *Tu mujer* me aguarda con los apuntes del *Treno*, que ya tendrán resmas y

¹¹⁰ Ibid, p. 13.

resmas de papel donde desarrollarse. Para más contrasentido, la gente que me rodea, y para quien fui la gran atracción del viaje, parece envidiarme: todos me mostraron recortes de publicaciones en que Ruth aparece, en nuestra casa, rodeada de periodistas, o bien irguiendo una silueta plañidera ante las vitrinas del Museo Organográfico, o mirando un mapa con expresión dramática en el apartamento del Curador.¹¹¹

Asimismo, en *El siglo de las luces* aparece el mundo como una gran escena, decimos a la manera de Shakespeare o Calderón de la Barca. No en vano algunos críticos consideran la idea del mundo como teatro otra plasmación de la concepción pesimista del autor. Esteban, cuando se va a París, se siente feliz porque tiene la oportunidad de asistir al “Máximo Teatro del Mundo”, pero acaba desilusionado en el “teatro del absurdo” que se plantea en torno a él. De igual manera, se cuenta con la confesión de Víctor reconociendo los muchos trajes y papeles que ha asumido en su devenir vital:

“He vestido tantos trajes que ya no sé cuál me corresponde. [...] Pero hay uno que prefiero a todos los demás: éste. Me lo dio el único hombre a quien alguna vez puse por encima de mí. Cuando lo derribaron, dejé de entenderme a mí mismo. Soy semejante a un autómatas que actúa cuando le dan cuerda. Me faltaba representar un papel: el de ciego. En él estoy ahora”.¹¹²

A estas muestras de desorientación causada por las diferentes representaciones en la misma persona, debe añadirse que el musicólogo nunca consiguió entender a Rosario, la mujer simple con muchas razas mezcladas, la “mujer de tierra” que considera que mientras hay salud, bastante comida y hombres a quien servir, se cumple su destino, aunque al principio pensara que sí la entendía. Hasta el final ella presentará para él un gran misterio. He aquí una muestra de este desconocimiento, en cómo se sorprende cuando Rosario le dice que no quiere matrimonio, dado que considera que el matrimonio no deja ningún recurso a la mujer para defenderse ante el hombre:

Me decido por fin a preguntarle, con voz que no me suena muy firme, si ella cree útil o deseable que nos casemos. Y cuando creo que se va a agarrar de la oportunidad para hacerme el protagonista de un croquis dominical para uso de catecúmenos, la oigo decir, asombrado, que de ninguna manera quiere el matrimonio. Al punto se transforma mi sorpresa en celoso despecho.¹¹³

Para entender más a fondo la intención del novelista al presentar así las cosas, conviene mencionar que, como dice el hispanista británico Edwin Williamson en su ensayo “Coming to the Terms with Modernity: Magic Realism and the Historical Process in the

¹¹¹ Ibid, pp. 235-236.

¹¹² Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, pp. 276-277.

¹¹³ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994, p. 222.

Novels of Alejo Carpentier”¹¹⁴, la narración de Carpentier siempre está presentada de manera que deja lugar para la posibilidad de la ironía, incluso consigo mismo. En efecto, descubriendo las aventuras y experiencias del protagonista muchas veces se las confunde con las del mismo autor; sin embargo, el lector, atravesando los capítulos, empieza a crearse una opinión bastante escéptica sobre los juicios del protagonista. El idilio del protagonista pensando que ha encontrado su Santo Grial, no dura mucho, pues necesita una cosa —papel de escribir— básica en el mundo donde antes vivía y decide volver a la civilización. Pero, irónicamente, cuando lo hace y trata de volver, ya con resmas de papel, se encuentra con que a Rosario la tiene perdida para siempre y el narrador se queda solo, amargado y ansioso.

Es difícil determinar cuáles son las intenciones de Carpentier en la novela: si está lamentando el destino del compositor o si se está burlando de su locura de buscar el refugio de la historia. Williamson confirma que el autor se muestra ambivalente, dividido, desgarrado entre la mente y el corazón. Escindido, como sus personajes, entre lo real y lo maravilloso, se podría añadir, combinándolo todo dialécticamente.

En cualquier caso, la dualidad y la contradicción son componentes esenciales de lo barroco y también de lo real maravilloso, por lo que su empleo en esta narrativa no resulta un rasgo accesorio ni ocasional, sino plenamente integrado en la concepción de lo que debe ser este género de escritura.

9.5. La neodialéctica en las obras de Carpentier

Regresando otra vez al tema de dialéctica, de hecho, también en *El siglo de las luces* expresa Carpentier su visión del ansia de perfección humana. El tiempo va rápidamente y cambia como el estilo de la vida, juntos modifican muchos rasgos en el hombre, pero en su interior se mantiene una sustancia vital, algo típico del ser humano, que lo impulsa a comportarse de una misma manera frente a unos mismos estímulos y en una misma situación. El hombre siempre aspira a algo mejor o perfecto, que es difícil, o en la mayoría

¹¹⁴Edwin Williamson, "Coming to the Terms with Modernity: Magic Realism and the Historical Process in the Novels of Alejo Carpentier", en *Modern Latin American Fiction*, ed. John King, London: Faber and Faber, 1987.

de los casos, imposible de lograr. Su formulación nos la presenta mediante los pensamientos de Esteban, cuando está en el barco de regreso a casa:

Hallábase Esteban en las Bocas del Dragón, devoradoras de tantas expediciones que abandonaron las aguas saladas por las dulces, en busca de aquella Tierra de Promisión nuevamente movediza y evanescente —tan movediza y evanescente que acabó por esconderse para siempre tras el frío espejo de los lagos de la Patagonia. Y pensaba, acodado en la borda del *Amazon*, frente a la costa quebrada y boscosa que en nada había cambiado desde que la contemplara el Gran Almirante de Isabel y Fernando, en la persistencia de la Tierra de Promisión. Según el color de los siglos, cambiaba el mito del carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente —cualquier tiempo presente— un Mundo Mejor. Los Caribes habían imaginado ese Mundo Mejor a su manera, como lo había imaginado a su vez, en estas bullentes Bocas del Dragón, alumbrado, iluminado por el sabor del agua venida de lo remoto, el Gran Almirante de Isabel y Fernando. Habían soñado los portugueses con el reino admirable del Preste Juan, como soñarían con el Valle de Jauja, un día, los niños de la llanura castellana, después de cenarse un mendrugo de pan con aceite y ajo. Mundo Mejor habían hallado los Enciclopedistas en la sociedad de los Antiguos Incas, como Mundo Mejor hubiesen parecido los Estados Unidos, cuando de ellos recibiera Europa unos embajadores sin peluca, calzados con zapatos de hebilla, llanos y claros en el hablar, que impartían bendiciones en nombre de la Libertad. Y a un Mundo Mejor había marchado Esteban, no hacía tanto tiempo, encandilado por la Gran Columna de Fuego que parecía alzarse en el Oriente.¹¹⁵

Así se define la neodialéctica en las obras de Alejo Carpentier, es decir, la neodialéctica de la historia —lo invariable dentro de lo que cambia, lo que perdura, lo esencial, principio de la identidad del ser, es decir, la conjunción de los viejos postulados contradictorios de Parménides (“El Ser es, el No Ser no es”) y de Heráclito (“Todo fluye”) —a través del proceso de cambios y evoluciones que se produce en todos los seres.

En las novelas, especialmente en *El siglo de las luces*, hay una constante oscilación entre revolución y tiranía, rebelión y opresión, oscilación que es la dialéctica. Asimismo, en *Los pasos perdidos* se da una lucha por la libertad, pero en otro sentido, cuando el narrador fracasa en encontrar su felicidad y la libertad —en un lugar “perfecto” que al final pierde. El hombre no puede escapar del tiempo en el que vive, hay que afrontarlo, tratar de gozarlo y hacer avanzar su época. Algunos lo hacen aun sacrificando su propia vida. En este sentido, una parte muy famosa de *El siglo de las luces* sucede al final de la novela, en el diálogo entre Esteban y Sofía mientras están en Madrid, donde se está produciendo la invasión napoleónica:

¹¹⁵ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976, p. 253.

Fue ése el momento en que Sofía se desprendió de la ventana: “ ¡Vamos allá!”, gritó, arrancando sables y puñales de la panoplia. Esteban trató de detenerla: “No seas idiota: están ametrallando. No vas a hacer nada con esos hierros viejos. ” “ ¡Quédate si quieres! ¡Yo voy!” “ ¿Y vas a pelear por quién?” “Por los que se echaron a la calle —gritó Sofía-. ¡Hay que hacer algo!” “ ¿Qué?” “ ¡Algo!”¹¹⁶

En efecto, mientras que, leyendo la novela, algunos se concentran en la traición de Víctor Hugues y la frustración de Esteban, otros ven la valentía y el optimismo de Sofía, que se echa a la calle en Madrid, capaz de pasar a la acción. En conclusión, el pesimismo que se encuentra en la estructura circular en las obras de Alejo Carpentier, como destacan muchos estudiosos, puede verse también como un recurso narrativo y formal. No es necesariamente la concepción circular del tiempo histórico. Ciertamente que en *El siglo de las luces* y en muchos otros relatos no existe un final feliz, lo que abonaría la tesis del pesimismo, pero eso también depende del punto de vista. Si el lector se instala en la situación distanciada de los personajes y analiza desde fuera las condiciones históricas, se puede notar un visible cambio, un avance. En *El siglo de las luces* se ve en el nivel de conciencia del pueblo y en la libertad de los esclavos negros, aunque será breve, así como en la reunión de toda la gente ante nuevas ideas, nuevas promesas que vienen con la Revolución. He aquí como ejemplo la cita donde Esteban se da cuenta de que las ideas de la Revolución han llegado también a Cuba: “Esteban conocía estas prosas. [...] hechas en la Pointe-à-Pitre por indicación de Víctor Hugues para las cajas de los Loeuillet. Y ahora, en este momento, le reaparecían esos textos, multiplicados por las prensas del Continente [...]”¹¹⁷. Y, al final, la fuerza de Sofía sorprende a los lectores. Pese a que el final de Sofía y Esteban sea desgraciado, queda una sensación positiva, una esperanza en algo mejor, de que algo hay que hacer, como ella dice, y se puede hacer.

¹¹⁶ Ibid, p. 357.

¹¹⁷ Ibid, p. 269.

10. CONCLUSIONES

Resumiendo el estudio sobre el autor cubano Alejo Carpentier, digamos que él dedicó toda su vida y escritura a algo que le atraía y llamaba desde joven, y ese algo es tanto su país como toda la América Latina. Aunque sus padres eran europeos, él se proclama cubano y se consagra a divulgar la cultura de su continente, sobre todo, en su obra escrita. Carpentier, pese a que tiene una gran admiración a Europa, considera que el viejo continente ha perdido todo carácter mágico mientras que en América Latina sigue la coexistencia heterogénea de la cultura indígena y sus costumbres, religiones y estilo de vida con la civilización, con las ciudades cosmopolitas y destaca que su continente es el único lugar donde existe algo tan extraño y maravilloso.

Resulta indudable que Carpentier formula una nueva teoría literaria de lo que es la novela latinoamericana, pero también lo es que, además, la realiza, la traslada a la praxis y que ambas tareas —formulación de la teoría y su aplicación— las hace al mismo tiempo. Para comprender la tarea novelística que Carpentier formuló, hay que saber interpretar los puntos básicos de su teoría, tal como se han tratado, con mayor o menor alcance, en esta tesina. Ellos son: la teoría de lo *real maravilloso*, la teoría de la novela como épica, la teoría de los contextos, la conciencia política, el barroco como estilo de la literatura latinoamericana y el concepto de la historia. Precisamente dos de estas teorías, la del barroquismo y la de lo *real maravilloso*, son las que las hemos tratado a fondo en la obra.

Hemos mostrado que lo barroco se encuentra, primero, en la realidad cotidiana de América Latina porque ello existe en la propia América Latina, entre su naturaleza, su relieve, su coexistencia de culturas y períodos históricos y su mestizaje, de forma que lo barroco es componente sustancial del continente, tanto en su paisaje como en su paisanaje. Hemos demostrado, después, que el barroquismo se presenta también en el estilo —registro lingüístico, vocabulario, sintaxis, recursos formales, referencias culturales y sobreabundancia expresiva— de Carpentier y de otros escritores hispanoamericanos. Hemos podido constatar que en Carpentier el barroquismo literario se produce de una manera consciente, no solo como preferencia personal sino como la opción estilística apropiada para plasmar con mayor eficacia descriptiva y narrativa la realidad histórica de América Latina, es decir, por razones de adecuación del instrumento lingüístico a su materia.

Muy relacionado con el barroquismo y, en cierto modo, formando parte del mismo, se presenta lo *real maravilloso*, que se organiza alrededor de los diferentes mundos de Europa y América Latina, en la que existe una constante búsqueda de la identidad humana. También lo *real maravilloso* es un componente esencial de América Latina, con su dualidad y oxímoron permanente a lo largo de la historia, y el escritor no tiene más remedio que expresar esa sorprendente dualidad. Como hemos mostrado, basándonos en testimonios del mismo autor, en los de críticos literarios destacados y en los propios análisis nuestros, el escritor compara la realidad hispanoamericana con la de otros mundos, como el de Europa; utiliza toda su profunda experiencia hispanoamericana y europea, así como de los respectivos enfoques culturales, filosóficos, políticos, literarios y antropológicos, para la elaboración de una teoría sociocultural y artística de aquella realidad, y, finalmente pasa a la acción práctica en su amplia obra literaria. Como en el caso de la teoría de lo barroco, en la teoría de lo *real maravilloso* Alejo Carpentier encuentra la forma adecuada para representar la sorprendente, extraordinaria, abigarrada y maravillosa realidad hispanoamericana, con sus contradicciones dialécticas, con su especificidad.

A continuación, se han analizado sus dos grandes novelas, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. Aunque esas dos novelas son bastante diferentes, puesto que la primera relata la diferencia entre mundos y culturas diferentes y la otra se basa en los acontecimientos históricos de una revolución, de todos modos hay relación y coincidencias fundamentales entre ellas. Se ha pretendido demostrar que se dan dos enfoques diferentes en cuanto a las prioridades del autor, pero que siempre tiene la misma intencionalidad y la concepción de las nociones que se han tratado en este trabajo (la ficción y la historia). Así, como se ha desarrollado en el cuerpo del trabajo, en *El siglo de las luces* encontramos más historia que ficción, mientras que en *Los pasos perdidos* es al revés, pero, constatando al mismo tiempo, que historia y ficción son componentes importantes de ambas novelas. Finalmente, esta constatación ha sido una buena manera de mostrar la diferencia en la unidad o, si se prefiere, la unidad en la diferencia presente siempre en la obra de Carpentier.

11. BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo, "El Almirante, según don Alejo", *Casa de las Américas*, Cuba, 1980, n. 121
- Aita Solimando, Mariella, tesis "Le réel merveilleux dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart", Université de Franche-Comté, 2006
- Álvarez, Imeldo, *La novela cubana en el siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 1980
- Bellini, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Castalia, S. A., Madrid, 1997
- Bueno Menéndez, Salvador, "Carpentier periodista", *Casa de las Américas*, n. 95, La Habana, 1976
- Carpentier, Alejo, *América, la imagen de una conjunción*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial, 2004,
http://books.google.hr/books?id=WpQr3ry_OKsC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false , 27.6.2012
- Carpentier, Alejo, *Concierto barroco*, Siglo veintiuno, México, 1980
- Carpentier, Alejo, *El siglo de la luz*, Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1976
- Carpentier, Alejo, "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Razón de ser*, Universidad Central de Venezuela, 1976
- Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994
- Carpentier, Alejo, *Los pasos recobrados: Ensayos de teoría y crítica literaria*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 2003,
<http://books.google.hr/books?id=N1qI2lt7mRAC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> , 27.6.2012
- Carpentier, Alejo, *Novelas y relatos, El reino de este mundo*, Bolsilibros Unión, La Habana, 1974

- Carpentier, Alejo, *Obras completas, Ensayos*, Siglo Veintiuno Editores, S.A. México ,1990, <http://books.google.hr/books?id=VvkWGaupxW8C&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false>, 5.9.2012
- Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, ARCA Editorial, Montevideo, 1967
- Confesiones sencillas de un escritor barroco. Ent. César Leante. Cuba (La Habana) 3(24): 30-33; abr., 1964. il. http://librinsula.bnjm.cu/secciones/208/expedientes/208_exped_2.html, 27.6.2012
- de Maeseneer, Rita, *¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI? Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, de Anke Birkenmaier, <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/256/hechosideas.pdf>, 27.6.2012
- de Riquer, Martín y Valverde, José María, *Historia de la literatura universal, De las vanguardias a nuestros días (II)*, Volumen 10, Planeta, S.A. Barcelona, 1986
- Díaz de Castro, Francisco J. et al., *Alejo Carpentier, Premio “Miguel de Cervantes” 1977*, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988
- Dorfman, Ariel, *El reino de este Carpentier, Ercilla*, Santiago de Chile, 19-VII-1967
- Franco, Jean, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975
- Goić, Čedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (tomo III), Crítica, Barcelona, 1988
- González Echevarría, Roberto, *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*, Cambridge University Press, New York, 2006
- Janney, Frank, *Alejo Carpentier and His Early Works*, Tamesis Books Limited, London, 1981, <http://books.google.hr/books?id=A-YLoXiw59EC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> , 27.6.2012

- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Editorial Ariel, S. A., Barcelona, 2002
- Márquez Rodríguez, Alexis, *Introducción a las obras completas de Alejo Carpentier: lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI, México, 1984
- Petrov, Aleksandar, *Književnost i civilizacija, Rađanje moderne književnosti, Roman*, Nolit, Beograd, 1975
- Puleo García, Alicia H., "El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión", Universidad Complutense de Madrid, 1992
- Sáinz de Medrano, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana desde el modernismo*, Taurus, S. A., Madrid, 1989
- Velayos Zurdo, Óscar, *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Nexos, Ediciones Península, Barcelona, 1985
- Williamson, Edwin, "Coming to Terms with Modernity: Magic Realism and the Historical Process in the Novels of Alejo Carpentier", en *Modern Latin American Fiction*, ed. John King, London: Faber and Faber, 1987